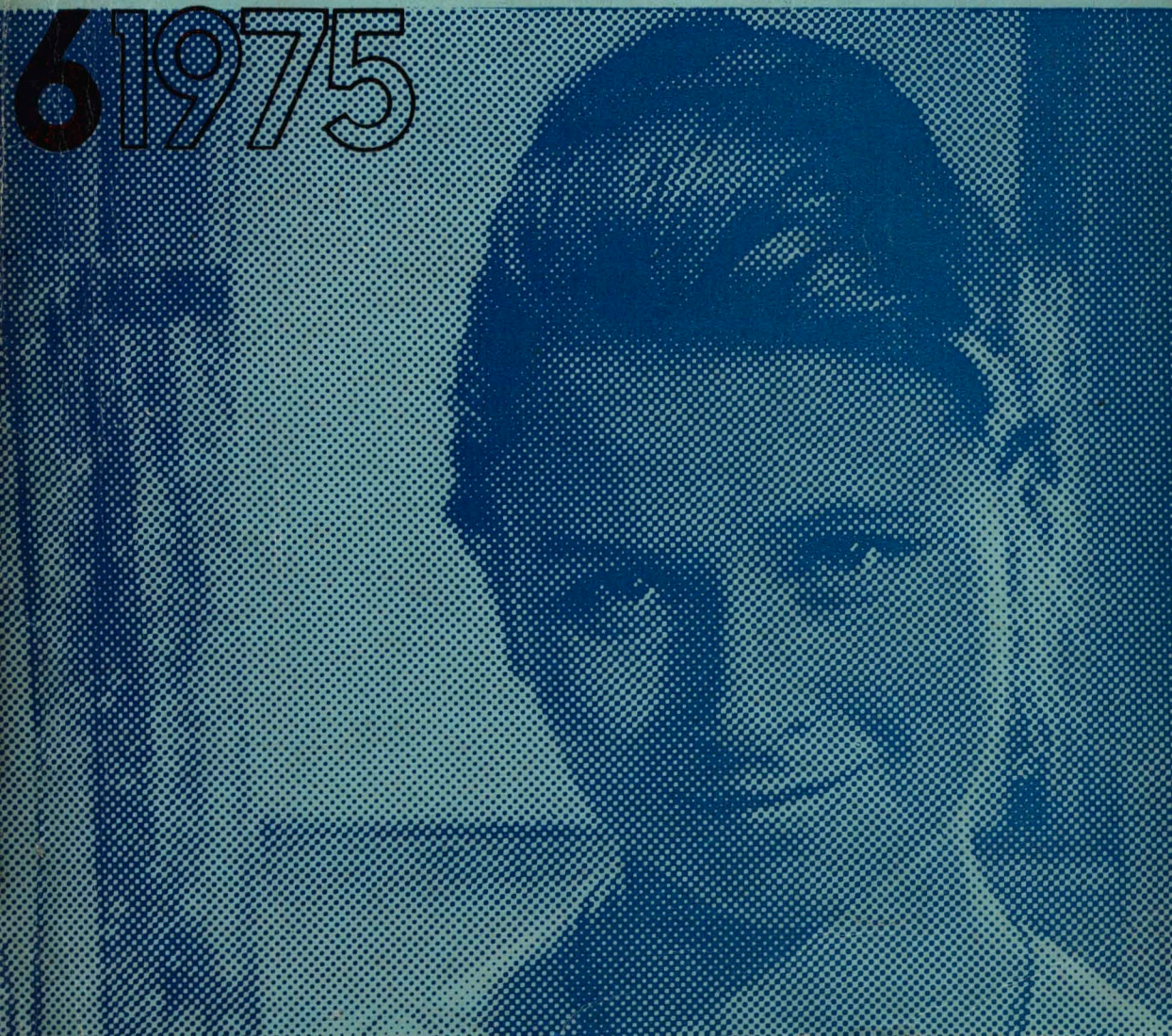
Искусство кино

6 1975



Поздравляем

с 70-летием

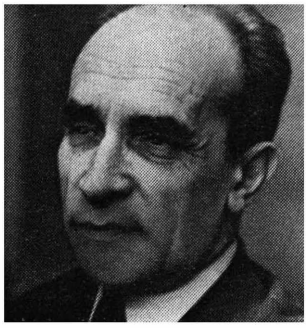
Комарова Сергея Васильевича, доктора искусствоведения, профессора ВГИКа, киноведа, автора книг «Чехословацкое кино», «Киноискусство мира и дружбы», «История зарубежного кино» (т. I) и других

с 70-летием

Нагорного Семена Григорьевича, кинодраматурга, автора сценариев научно-популярных картин «Виссарион Белинский», «Пушкин», «Владимир Маяковский», «Рождение песни», а также автора сценариев художественных фильмов «Весенние заморозки», «За лебединой стаей облаков», «Повесть о латышском стрелке» (все с Ю.Ванагом), «У твоего порога», «Родившийся в грозу», «И никто другой», «Город первой любви» и других

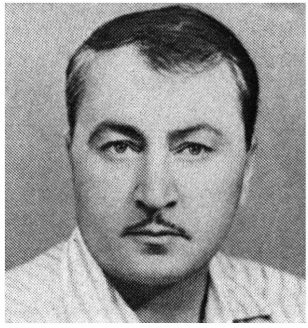
с 60-летием

Антонова Сергея Петровича, лауреата Государственной премии СССР, писателя и кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Это было в Донбассе» (с М. Блейманом, Б. Горбатовым), «Зеленый дол», «Наш корреспондент», «Люди на мосту», «Разноцветные камешки», «Аленка», «Порожний рейс», «Знойный июль»; по его произведениям были написаны сценарии фильмов «Поддубенские частушки», «Дело было в Пенькове», «Пришел солдат с фронта» и другие



с 60-летием

Аграновича Леонида Даниловича, лауреата Государственной премии СССР, кинодраматурга и режиссера, написавшего сценарии кинофильмов «Человек родился», «Втвоих руках жизнь» (с А. Сахниным), «Им покоряется небо» (с А. Аграновским), «Жизнь — хорошая штука, брат!», «Обвиняются в убийстве» и других; поставившего кинокартины «Человек, который сомневается», «Случай из следственной практики», «Свой»



с 50-летием

Жгенти Сулико Ильича, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, кинодраматурга, написавшего сценарии фильмов «Отец солдата», «Ну и молодежь!», «Свет в наших окнах», «Тепло твоих рук», «Саженцы», «Сибирский дед» и других

Искусство кино

6/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки — Л. Зайцева в фильме «Соль земли» (режиссер В. Венгеров, киностудия «Ленфильм» по заказу Центрального телевидения)

Содержание

Современность и экран

1 — Быть на передовых рубежах пятилетки *(Открытое письмо ленинградских документалистов)*
5 — Вячеслав Беляков — Первые удачи. Первые просчеты

Новые фильмы

20 — Константин Щербаков — В доме Васильевых
28 — В. Туровский — Дело о винтах
37 — Е. Стишова — Исповедь и проповедь
49 — А. Демидов — Человек и его прошлое

Интервью между съемками

62 — Л. Зайцева — Увидеть судьбу и рассказать
62 — Л. Соколова — Красота души человеческой

Беседы за рабочим столом

64 — Чингиз Айтматов — Как человеку человеком быть...

Теория и история

78 — С. Образцов — Эстафета искусств

Из творческого опыта

102 — И. Вайсфельд, Дж. Фирсова — Путь к открытиям открыт

Памяти товарища

110 — Вера Строева — Увенчанная славой
112 — Ия Саввина — Благодарность таланту
114 — Н. Лебедев — Служение революции, служение кинематографу

За рубежом

116 — Александр Зархи, Александр Караганов, Савва Кулиш, Евгений Сурков, Юрий Ханютин, Марлен Хуциев — Сегодняшний поиск, завтрашние перспективы
137 — Г. Богемский — Боевые рубежи итальянского кино
154 — М. Черненко — Сага о «лодзермейстре»
160 — «Правдивый фильм о войне»

Сценарий

165 — А. Гельман — Премия
191 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

To Be on the Forward Lines of the Five-Year Plan.
Leningrad documentalists appeal, in which they call the filmmakers for the best embodiment of the theme of socialist competition on the screen (p. 1).

Viacheslav Beliakov — The First Successes. The First Errors (p. 5)
Article analyses the problems of publicism on the example of new documentary films about BAM.

New Films

Konstantin Tcherbakov — In Vasilievs' House (p. 20).
Review of the film «Daughters-Mothers (M. Gorky Film Studios, 1974).

Valery Turovsky — The Matter of the Screws (p. 28)
Review of the film «It is Possible to be in Time» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Elena Stishova — The Confession and the Sermon (p. 37)
Review of the film «The Last Meeting». (M. Gorky Film Studios, 1974).

Alexandr Demidov — The Man and His Past (p. 49)
Review of the film «The Last Meeting» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Interview at the Shooting Site

Liudmila Zaitseva — To See the Fate and to Retell (p. 62).
Liubov Sokolova — The Beauty of the Soul (p. 63).
Actresses tell about their new works.

Talks at the Working Table

Chingiz Aitmatov — To Be a Human Being-What Is It... (p. 64).
Thaughts of a writer about the problems of script-writing.

Theory and History

Sergej Obraztsov — The Relay-Race of Arts (p. 78).
The closing chapters from the future book «The Relay-Race of Arts».

From the Artistic Experience

Ilija Vajsfeld, Dzema Firsova — The Way to the Discoveries (p. 102).
The critic and the filmmaker talk about the war theme in the documentary films.

In Memoriam

Vera Stroeva, Ija Savvina — Crowned with Fame (p. 110).
Gratitude to the Talant (p. 112).
Articles devoted to the memory of the prominent Soviet actress Liubov Orlova.

Nikolaj Lebedev — Service to the Revolution, Service to the Cinema (p. 114).
Article devoted to the memory of the script-writer Nina Agadzanova-Shutko.

Abroad

Alexandr Zarhi, Alexandr Karaganov, Savva Kulish, Yury Haniutin, Marlen Hutsiev, Evgeny Surkov — Today's Search, Tomorrow's Perspectives (p. 116).
Round-Table talk in «IK», devoted to the XXIII film festival in Varna (Bolgaria).

Georgy Bogemsky — The Fighting Boundaries of the Italian Cinema (p. 137).
Antifascist theme in the Italian cinema.

Miron Chernenko — Saga of «Lodzermenshe» (p. 154).
Review of the Polish film «The Promised Land» («IKS», Poland), 1974.
«The Truthful Film about the War» (p. 160).
The newspapers of Norway about the Norway-Soviet film «Under the Stony Sky».

Script

Alexandr Gelman — «The Premium» (p. 165).

Filmography (p. 191).

© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 19/III — 1975 г. А04778. Подписано к печати 13/V-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56050 экз. Заказ 3761. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Быть на передовых рубежах пятилетки

Открытое письмо ленинградских документалистов

Успешно завершая план девятой пятилетки, наша страна идет навстречу XXV съезду партии. В Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу выражена уверенность в том, что наша партия, весь советский народ и в завершающем году пятилетки будут работать с неиссякаемой творческой энергией, проявят высокую организованность и добьются новых замечательных побед на всех направлениях коммунистического строительства. Ведь труд миллионов, вдохновляемый великими целями и идеалами,— основа нашей жизни, благосостояния, прогресса. От него зависят могущество и процветание страны, наше будущее.

Основное внимание в Обращении уделяется развертыванию социалистического соревнования. ЦК КПСС призывает рабочих, колхозников, специалистов, ученых, всех советских людей бороться за выполнение и перевыполнение плановых заданий 1975 года, завершающего года пятилетки, за повышение эффективности производства, за выпуск продукции лучшего качества с меньшими затратами. В социалистическом соревновании — залог не только благосостояния страны, в нем проявляется новое отношение к труду, которое ленинская партия неустанно воспитывает у всех советских людей.

В ответ на Обращение ЦК КПСС к партии, к советскому народу на промышленных предприятиях, в колхозах и совхозах — повсеместно развернулось поистине всенародное социалистическое соревнование. Каждый день печать, радио и телевидение сообщают о новых, героических свершениях, растет число заводов и фабрик, выполнивших задание пятилетки, страна узнает имена новых героев труда. Неисчерпаем родник трудовой инициативы, рождаемой соревнованием миллионов.

К народной интеллигенции, к деятелям науки и культуры Центральный Комитет КПСС обращается с такими словами: «Добивайтесь дальнейшего расцвета советской культуры... своим творчеством воодушевляйте людей на новые трудовые подвиги и свершения; будьте и впредь верными помощниками партии в воспитании нового человека, нашей молодежи в духе идеалов коммунизма, советского патриотизма, пролетарского интернационализма!»

Эти слова относятся и к нам, кинематографистам. Советские кинематографисты воспринимают их как призыв к еще более активному участию в общенародном деле коммунистического строительства, масштабы которого возрастают день ото дня.

Наша партия всегда уделяла и уделяет огромное внимание развитию советского киноискусства, художественной кинопублицистики, отражению в ней важнейших проблем и аспектов нашего советского образа жизни. В Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», документе, углубленно проанализировавшем задачи киноискусства в свете решений XXIV съезда партии, обрели яркое воплощение ленинские принципы партийного руководства искусством, которое должно глубоко и всесторонне отражать прогрессивные процессы нашего социалистического общества, приближая тем самым будущее торжество коммунизма.

Советские кинематографисты помнят о той ответственной миссии, которая возложена на кинематограф. Они стремятся быть требовательными к себе, выходить на новые высоты в отражении важнейших вех социалистических преобразований в материальной и духовной жизни нашего народа.

И все-таки: все ли мы, кинематографисты, делаем для того, чтобы воспитать любовь к труду, к человеку труда, отразить на экране новый тип советского труженика, глубоко осознающего свою ответственность перед обществом? Актуальность наиболее важных выводов Постановления ЦК КПСС, справедливость содержащейся в нем критики о недостаточной связи кинематографа с жизнью для нас непреложны. По-прежнему задачей первостепенной важности является достижение глубины и многогранности в воссоздании на экране впечатляющего образа человека труда, в воспевании героики трудовых будней советского народа, в эстетическом и научном анализе процессов труда.

Сама жизнь дает богатый и разнообразный материал для создания ярких публицистических кинопроизведений, посвященных главной теме документального и научно-популярного кино — теме рабочего человека, проблемам пятилеток, социалистического соревнования, внедрения достижений науки в производство. За прошедшие годы девятой пятилетки документалистами страны создано немало содержательных и боевых кинолент. Не случайно, как на фестивалях, посвященных рабочему классу, так и на ежегодных всесоюзных фестивалях именно документалисты и мастера научного кино завоевывают призы за лучший показ рабочего человека, освещение актуальных проблем пятилетки и социалистического соревнования.

В творческое решение этих ответственных тем вносят свой вклад ленинградские документалисты и работники научно-популярного кино. Широкую известность получил полнометражный фильм «Ленинград — соревнование в действии», созданный на «Леннауучфильме». Почти половина фильмов Ленинградской студии документальных фильмов посвящена рабочей теме и проблемам пятилетки. Учитывая необходимость более глубокого и оперативного раскрытия этих тем в киноперіодике, ЛСДФ выступила с инициативой создания специальных выпусков киножурналов. Эта инициатива одобрена Ленинградским обкомом КПСС и Госкино РСФСР. Почти трехлетний опыт выпуска тематических киножурналов свидетельствует о том, что они стали конкретной и действенной формой посильной помощи участникам соревнования за досрочное выполнение пятилетки.

В центре нашего внимания — герои пятилетки, дела, мысли и чувства тех, кто своим самоотверженным трудом создает материальные и духовные ценности.

Не случайно в документальном кино в последние годы широкое распространение получили короткометражные (одно-двухчастевые) портретные ленты. Творческим успехом отмечены такие фильмы, как «Седьмая сторонка» (режиссер В. Гранин), «Большие хлопоты» (режиссер Н. Обухович), «Необходимый Меньшиков» (режиссер Н. Снегина), «Высота Лидии Ивановой» (режиссер Н. Боронин) и другие. На «Леннауучфильме» созданы фильмы об опыте передовиков производства.

Получили заслуженное признание киноальманахи: «Этюды завтрашнего дня» (режиссер В.Когай), «Эксперимент завершен» (режиссер В. Познин), «Время не ждет» (режиссеры Г. Богорова

и Ф. Якубсон), рассказывающие о людях и достижениях ленинградской науки, техники, промышленности и сельского хозяйства.

На студиях, благодаря постоянному вниманию к людям труда, за годы пятилетки накопилась немалая по объему фильмотека о наших современниках, ценность которой (как документов современности) будет возрастать по мере того, как сегодняшний день уходит в прошлое, становится историей.

В кинолетописи наибольший интерес представляют люди, их живые образы и дела. Мы стремимся не только отражать дела героев труда, правдиво рисовать их облик и характеры, но остро ставить проблемы, которые волнуют всех нас. Так, например, в фильме «Письмо в газету» (режиссер М. Серебренников) получил высокое гражданское звучание вопрос о чести рабочего человека, его принципиальности в борьбе с недостатками; в ленте «Каждый год в июне» (режиссер И. Калинина) остро обсуждается проблема формирования рабочей смены через систему ПТУ; фильм «Игры деловых людей» (режиссер А. Каневский) посвящен новым методам подготовки руководящих кадров, а в фильме «Скорый Москва — Ленинград» (режиссер Н. Обухович) ставится вопрос о месте рабочего и инженера в условиях научно-технической революции.

Полны драматического напряжения, острых конфликтов вопросы внедрения научных достижений в производство. Им посвящены такие ленты «Леннаучфильма», как «История одного изобретения» (режиссер В. Когай), «Эффект бороды» и «Рожденная взрывом» (режиссер В. Чигинский), «Открытие ленинградских ученых» (режиссер Ю. Герштейн), «Неоконченный репортаж» (режиссер Г. Виницкий) и другие.

Эти, как мы их называем, проблемные фильмы вызывают повышенный интерес у самой широкой аудитории, рождают споры, будят мысли.

Добрая традиция документалистов — всегда быть на «горячих точках современности». Ленинградцы стремятся умножать эту традицию. Так, на ЛСДФ в прошлом году были созданы фильмы «КамАЗ 1974. Хроника строительства» (режиссер Л. Черенцов), «От Байкала до океана» (режиссер-оператор В. Гулин), «Огни дружбы» (режиссер П. Коган) — о содружестве энергетиков СЭВа, «Даешь К-701» (режиссер Ю. Калабин).

На «Леннаучфильме» завершена работа над цветной полнометражной лентой «Земля» (режиссер Т. Иовлева), которая поднимает актуальнейшие проблемы практического землепользования. Об опыте сдачи продукции с первого предъявления на предприятиях Ленинграда рассказывает короткометражный фильм «Поговорим о СБТ» (режиссер Е. Мезенцев). В фильме «Дорогу осилит идущий» (режиссер Э. Крашенкова) отражены новые черты организации социалистического соревнования и результаты его, достигнутые благодаря трудовой активности масс.

И все же завершается лишь первый этап огромной работы, предначертанной партией. Несмотря на реальные успехи документалистов, которыми отмечены фильмы, созданные в период после известного Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», киножурналисты еще в большом долгу у зрителей. В. И. Ленин видел задачу публицистов не только в том, чтобы «писать историю современности», но писать ее так, чтобы «наше бытописание приносило посильную помощь участникам движения», помогало им «при наименьшей затрате сил дать наибольшие и наиболее прочные результаты» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 83—84). И если с высоты этой позиции, позиции партийной публицистики, оценивать сделанное, то работы впереди — непочатый край. Среди многих портретных лент о героях пятилетки лишь некоторые отмечены высоким уровнем профессионального мастерства, большинство — это безликие фильмы-близнецы с шаблонным решением. Лишь в немногих картинах звучат действительно острые проблемы современности, большинство лент — это, к сожалению, то, о чем вчера сообщало телевидение и газеты. Немало у нас фильмов, в которых лишь обозначена рабочая тема и вопросы социалистического соревнования, они скользят по поверхности, информируют, не пробуждая у зрителя ни мыслей, ни чувств.

Проблема «серого фильма» в документальном и научно-популярном кино не менее, если не более актуальна, чем в игровом.

С этими недостатками мы не можем и не должны мириться. Долг партийных кинопублицистов сосредоточить все свои силы на самой главной проблеме — проблеме качества, повышения идейно-художественного уровня наших фильмов и киножурналов. В искусстве, как известно, количество не переходит механически в качество. Поэтому силы ведущих мастеров кинодокументалистики и научно-популярного кино нужно сосредоточить на главных направлениях — рабочей теме, проблемах пятилетки, вопросах соцсоревнования. Нам необходимо не на словах, а на деле умножать свои связи с жизнью, зорко всматриваться в новые явления действительности, смело исследовать их, по-партийному остро и ярко публицистически осмыслять порой противоречивые, сложные явления и процессы. Только тогда мы сможем активно воздействовать на жизнь, формировать общественное мнение, быть на передовых рубежах пятилетки.

Коллективы наших студий приняли напряженные встречные планы по успешному выполнению завершающего года пятилетки. Нам предстоит создать ряд ответственных кинолент — о борьбе трудящихся РСФСР за повышение качества продукции, о выпуске мощных тракторов К-701, итогах интенсификации сельского хозяйства Ленинградской области, о бездефектном методе сдачи продукции, техническом прогрессе на предприятиях Владимирской области и другие важные темы.

Свою задачу мы видим в том, чтобы к XXV съезду партии создать разнообразные по темам и творческому решению фильмы и журналы, ярко рассказывающие о замечательных свершениях партии и народа между съездами КПСС, об итогах девятой пятилетки, о плодотворных результатах всенародного социалистического соревнования.

Мы призываем коллективы всех студий кинохроники, документальных и научно-популярных фильмов сосредоточить свои усилия в повышении идейно-художественного уровня фильмов и киножурналов, в решении ответственных задач, стоящих перед всеми нами в завершающем году девятой пятилетки. От качественной работы каждого из нас зависит эффективность деятельности наших студий и всего документального и научно-популярного кино в целом.

По поручению коллективов Ленинградской студии документальных фильмов, Ленинградской студии научно-популярных фильмов: **В. КУЗИН**, директор ЛСДФ; **В. АКСЕНОВ**, директор «Леннаучфильма»; **М. МАМЕДОВ**, секретарь партбюро ЛСДФ; **В. ПОЗНИН**, секретарь партбюро студии «Леннаучфильм»; режиссер **Е. УЧИТЕЛЬ**, народный артист РСФСР; режиссер **Н. ЛЕВИЦКИЙ**, народный артист РСФСР; **В. ГУЛИН**, оператор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Вячеслав Беляков

Первые удачи. Первые просчеты

Начало экранной летописи БАМа

В новоявленном словосочетании БАМ все мы видим с и м в о л чего-то очень важного, дерзкого, г л у б и н н о г о в нынешней нашей жизни. «Магистраль века», «стройка молодых», «передний рубеж пятилетки» — все это и еще многое другое аккумулируется в набатном слове БАМ, вызванном к жизни мощью экономического потенциала развитой социалистическй страны. БАМ — полноценный здоровый плод научно-технической революции. БАМ — становой хребет преображающейся Сибири, сооружение смелое, масштабное, за которое с энергией и подъемом взялось наше поколение. БАМ обладает привораживающей, магнитной силой новизны, а все, что происходит сегодня на стройке, волнует наше воображение, будоражит душу.

Естественно, что БАМ стал одним из важнейших кинематографических объектов, что вместе с первыми километрами трассы появились и первые метры кинолетописи. Многие студии документальных и научно-популярных фильмов, Центрального и местного телевидения высадили на первые пятачки магистрали в лавинном потоке свои кинодесанты, и это позволило нам уже сегодня увидеть на экране целую обойму разнокалиберных лент о БАМе.

Назову их в порядке очередности выпуска. «Даешь БАМ!» (ЦСДФ), «Первые дни Таюры» (Восточно-сибирская студия кинохроники), «Мы строим БАМ», «Мост над Амуром» — спецвыпуск киножурнала «Дальний Восток» (Дальневосточная студия кинохроники), «От Байкала до океана» (Ленинградская студия документальных фильмов), «Посланцы Таджикистана на БАМе» («Таджикфильм») и, наконец, полнометражные картины «Иду дорогой века» («Киевнаучфильм») и «Такая молодежь» (ЦСДФ), в которой строящейся магистрали посвящена новелла. Это много? По количеству, да. А по качеству?

Мы знаем, что эта стройка, как всякая крупная стройка последних лет, активно впитывает в себя не только прошлый опыт, но и становится настоящим полигоном, на котором испытываются самые новейшие технические решения, где вырабатываются новые принципы организации труда и систем управления, где шлифуются уже известные структурные связи производства и быта людей, где, наконец, испытываются характеры молодых строителей, а наша комсомолия держит еще один экзамен на зрелость и боевитость. Вот почему, просматривая фильмы о БАМе, мы не можем не задаться вопросом: а на какой т в е р д и стоят они, фильмы?

Есть ли соответствующее сопряжение общественно-политического значения БАМа, его н о в а т о р с к о й сути и у р о в н я художественного осмысления стройки?

Достаточно ли в ы с о к и позиции, с которых разрабатывались темы названных фильмов, всегда ли были авторитетны и глубоки методы их кинематографической реализации?

БАМ бросил вызов нашим кинопублицистам... И этот вызов принят. Когда мы в титрах фильмов находим имена Федора Фартусова, Владлена Трошкина, Владлена Кузнецова, Бориса Панкина и других, мы понимаем, что со стороны кинематографистов силы выдвинуты достойные. Талантливые, опытные.

М. Горький словно предвидел БАМ, когда говорил на Первом съезде писателей, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью». Это впрямую относится и к искусству документального кино, которое пытается проникнуть в глубинную правду времени, заключенную сегодня в буднях величественной стройки.

О чем рассказали нам первые ленты, посвященные БАМу?

Я попытаюсь содержание фильмов представить суммарно, в едином ряду, поскольку все они, по сути, решены, как репортажные очерки. С большими или меньшими подробностями, в них говорится о значении трассы для экономики нашей страны, приводятся данные ее протяженности и специфических условий, в которых предстоит работать строителям. Мы увидели, как прибыли в тайгу ударные отряды первопроходцев, как изыскатели в труднейших условиях вечной мерзлоты, через реки и сопки тянут нитку створа — главного направления магистрали, как прорубаются в тайге просеки, строятся поселки, а в них — клубы, школы, бани. В фильмах говорится о романтике и о преодолении трудностей, о чувстве долга и об ответственности, которые руководят юношами и девушками, приехавшими строить БАМ.

Но обо всем этом рассказывается, к сожалению, похожим языком. И вот это не может нас не беспокоить, ибо кинопублицистика — это прежде всего и с к у с с т в о кинорассказа.

Обостряя зоркость к факту

Может быть, когда-нибудь появится фирменный знак БАМа. Бамовец — значит лучший, для БАМа — значит самое качественное. С БАМа — значит добытое с огромным трудом. Если речь о любви, значит, о настоящей. Если — о подвиге, значит, во имя Родины. Все понятно — фирменный знак БАМа...

А вот фильмы о БАМе должны отличаться еще одним качеством — несхожестью...

Проделаем нехитрую операцию. Закодируем некоторые эпизоды, так сказать, типовые блоки или конструкции, составляющие, как, видимо, полагали авторы, особенности сценарного решения их фильмов. Естественно, сюда не стоит включать кадры, показывающие людей в работе: на лесоповале, на прокладке путей, на строительстве домов, мостов и прочих объектов. Без них нет вообще стройки и, стало быть, фильмов о стройке.

Итак, поначалу «блоки» покрупнее.

1. Пейзаж тайги. Поляна. Приземляется вертолет. Лопасти винта. В струях воздуха мечется трава. Из вертолета выходит группа молодых людей. Чемоданы, рюкзаки. У кого-нибудь непременно гитара. Назовем эпизод-блок «десантом». Правомерен этот эпизод? Для фильма о БАМе — несомненно! Но... он кочует из картины в картину: «Даешь БАМ!», «Первые дни Таюры», «Посланцы Таджикистана на БАМе», «От Байкала до океана», «Иду дорогой века»...

2. Девушка в фате. Жених и невеста идут мимо палаток... Символическая кукла на радиаторе машины. Праздничный стол. Гости. Кольца обручальные, поцелуи. Танцующие пары, улыбки. Догадываемся, что кто-то кричит: «Горько!»

А нам горько от того, что сняты разные свадьбы, разные девушки и парни, сняты дорогие, неповторимые для них минуты... «неким кинороботом». Так, увы, выглядят сцены свадьбы в фильмах «Мы строим БАМ», «От Байкала до океана», «Иду дорогой века»

3. Пламя костра. Вялится рыба или вскипает котелок с супом. Зеркало реки. Закат. Транзистор или гитара. Беседа или песня...

И это жизненная сценка, ничего придумывать не надо было. Любой бамовец подтвердит. Но... «Первые дни Таюры», «Мы строим БАМ», «От Байкала до океана», «Иду дорогой века»...

«Блоки» поменьше: сценки в столовой, танцы. И такой же список фильмов.

Трасса в три тысячи километров. Несколько групп изыскателей. Сотни, а потом и тысячи строителей...

А в большинстве названных лент мелькают одни и те же названия, одни и те же имена, правда, людей уважаемых, нужных делу, но одни и те же.

Я уже не говорю о широчайшем диапазоне жанров. Ведь, скажем, снятые кадры о том, как расступается перед человеком тайга, как падают навзничь деревья, как напрягают свои стальные бицепсы огромные путеукладчики, как пробираются через болота вездеходы, как поют под гитару ребята, всласть натрудившиеся за день и умеющие находить

в песне присущую ей целебность, как вспорхнет в испуге птица и как приминается под резиновым сапогом болотная кочка с россыпью рубиновой клюквы, могут стать «кирпичиками» при возведении и кинопоэмы, и волнующего кинопортрета, и фильма, вскрывающего только здесь, на БАМе возникшую проблему. Реальность строящейся магистрали для всех одна. И подобные кадры — это крупицы глины для лепки кинообраза. Но, как сказал один ученый-биохимик: «Открытие совершается тогда, когда ты видишь то, что видят все, но при этом думаешь о том, о чем никто не думает». Полагаю, это справедливо и для кинопублициста.

О чем говорят вышеперечисленные типовые блоки?

Смотришь на них и чувствуешь, что тебя настигает холодная мысль о кем-то упраздненной способности человека чему-либо удивляться. А может быть, это реликтовое чувство само по себе отмирает? И как всегда — свято место пусто не бывает,— находятся заменители? Есть работа, есть дорога, есть будни, есть праздники — тасуй! Стройка похожа на стройку — тасуй!

Такой рецепт уже не только кое-где прижился, но и пускает метастазы, убивая радужную гамму действительности, искажая спектр художественного постижения трудового подвига поколения, убивая все однажды счастливо найденное смертоносным размножением. А размножение искусству противопоказано от рождения.

А тут, не успеваешь обрадоваться сценке — пробирается по дну речки вездеход, еле нащупывая твердь, в кузове молодожены — радостные лица (можно простить документалистам даже то, что это они скорее всего попросили молодых влезть на вездеход: такое рано или поздно случится здесь),— как она тиражируется в соседней ленте. Впечатление, естественно, дробится, мельчает и, наконец, просто стирается.

Проделаем еще одну нехитрую операцию — произведем сокращение подобных: «блок» на «блок», «конструкцию» на «конструкцию», «свадьбу» на «свадьбу», «десант» на «десант» и так далее, и так далее. И посмотрим, что у нас останется.

Я проделал эту операцию. И искренне порадовался. Потому что среди шаблонных конструкций были скромно припрятаны пусть небольшие, но откровения...

Например, в той же картине «Иду дорогой века».

...Разговор о новой школе в новом поселке «Магистральный».

Школа для наших строителей — всегда праздник. А тут особенный. Легко понять строителей — ведь каждый гвоздь доставлен сюда вертолетом. А сколько вложено труда, сердца, души. Были брошены самые неотложные дела, чтоб успеть к 1 сентября.

И вот она стоит. Простенькая, деревянная, первая. Традиционное «Добро пожаловать!». Родители, счастливые слезы на глазах, цветы... И весь праздник сегодня для п я т е р ы х малышей!

Какой необыкновенной нравственной силы факт подметили документалисты! Сколько благородных чувств он вызовет в зрительном зале. Правы взволнованные авторы: «Можно исписать тысячи страниц и не исчерпать тему «советский образ жизни», а можно упомянуть один-единственный факт: эту школу для пятерых учеников. И все будет ясно».

Это БАМ.

Это наше время. Такой факт в фильме поражает, тонизирует весь рассказ. Он продолжает в тебе жить и приходит на память, когда видишь на телеэкране разбойничью схватку расистов с черными детьми, происходящую тоже сегодня, только где-то в Бостоне или Алабаме. Разве это не аргумент в наших идеологических спорах?

Школа — всегда тема трепетная. Но школа и БАМ — особая мажорная краска в кинопублистике. И наверняка многим запомнятся кадры из фильма «От Байкала до океана», где из вертолетов выгружаются парты, учебники, глобусы, где за партой сидит маленький мальчик в накомарнике — верный штрих стройки,— и западет в душу мысль о том, что в аттестатах этих ребят будут значиться названия школ, построенных их молодыми роди-

телями, что, когда они закончат школу, будет окончено и строительство магистрали, а их поведут новые дороги... Дорога — символ поступательного движения нашей страны.

Вот видите, стоит избавиться от «типовых конструкций», как здание фильма праздничнo высветляется своими особенными линиями и пропорциями. Зоркость к факту, способность к мысли нетрафаретной, не перетертой жерновами обильной профессиональной практики, избавляет ленты от «самогерметизации», приближает к ним зрителя.

Вот еще линия, заблудившаяся среди «типовых блоков» — тема дома. Мы знаем, Сибирь обживается надолго, навсегда. Мы строим БАМ для себя и для наших потомков.

В каких только ракурсах не снята тайга? И нет фильма, где бы мы не смотрели на нее с высоты птичьего полета. Ничего не скажешь: зрелище впечатляющее — все-таки мы люди, существа земные...

А тут под тобой расстилается щедро расписанным ковром огромная ширь, и нет ей конца-края.

Фильм «Первые дни Таюры» в какой-то степени отвечает многочисленным родителям, с понятной всем тревогой вопрошающим в своих письмах: «Ну, как там, на БАМе?» Показывая таежную ширь и по-хозяйски озабоченных постройкой бани, пекарни, жилья бамовцев, он уверяет нас, что здесь люди перерождаются в сибиряков легко, что здесь не страдают отсутствием аппетита, что здесь читают самые свежие газеты — забавно выглядит в таежной чаще киоск «Союзпечати»,— что здесь торопятся наладить быт, потому что вслед за первыми придут другие и чтобы каждый из них мог сказать: «Я — дома!»

Палатка с надписью «Вот мы и дома!» промелькнула уже в другом фильме. А мысль получила более обстоятельное развитие в раздумьях авторов картины —«Такая молодежь».

«...Чтобы дело шло хорошо, надо, чтобы люди чувствовали себя хорошо. Надо с самого начала создать им нормальные условия даже в самых исключительных обстоятельствах. Эта истина выстрадана десятилетиями — в ней опыт поколений первостроителей.

Невнимание к людям сегодня не оправдать никакими ссылками. Оно не гуманно. И не э к о н о м и ч н о». Последний вывод — нюанс наших дней.

Дальше авторы говорят о том, что сегодня дорога начинается не с первого костыля, не с первой уложенной шпалы, а с д о м а, с капитального общежития, с добротной столовой, потому что у страны появилось больше возможностей, страна стала богаче, а в р е м я стало д о б р е й...

Эта мысль по-разному прослеживается в лентах о БАМе. Но она непременно есть. И внимательный глаз зрителя не упустит метко схваченных, порой не без юмора, жанровых деталей: будь то кошка на дереве, прибитая табличка «Арбат», почтовая посылка, столовая под игривым названием «Трактир». Да, они, эти ребята и девушки, привезли сюда свои привычки, свои названия улиц. А здесь наполняют себя Сибирью, берут ее в свое сердце, как преданность делу, которому будут верно служить.

И когда мы читаем в «Комсомольской правде», что в этом году на БАМ приедут еще 17 000 юношей и девушек — а многие из них уже посмотрели эти фильмы,— мы, как и они, будем знать, что их там ждут, как ждут в гостеприимном доме хорошего человека...

Но вернемся к «типовым блокам», потому что они не только заслонили находки, но и вытеснили многое из того, что является характерным для БАМа нынешнего периода. Мне кажется, что, «выискивая» так называемые играющие на атмосферу сценки и кадры, всевозможные «свадьбы», «костры» и прочее, авторы, по сути, самоограничивались, замыкались в раскрытии огромной важности темы на «пятачке» нулевого цикла строительства магистрали.

Так, разве не проторенным путем пошли документалисты в решении темы «БАМ строится страна»?

Мы снова увидели в кадре надписи на спинах и палатках — «Киев», «Литва», «Комсомолец Армении» и так далее. Верные приметы, но в н е ш н и е, поверхностные. Не говоря о том, что это избитый прием кинорепортажа.

Кинопублицист, информируя зрителя о чем-то новом, должен заботиться о том, чтобы помочь ему выработать и новое понимание мира. Шаблонные средства в таком деле не годны. Это выстраданная истина документалистики.

О чем, на мой взгляд, говорят такие кадры? Только о малокровии замысла.

Раскрыть тему «БАМ строит вся страна» можно было, даже не совершая трудную экспедицию в Сибирь.

Вот несколько поводов для съемок. Узбекские проектировщики (а мы наслышаны о ташкентской школе градостроителей) приступили к разработке нескольких поселков на трассе с пока незнакомыми экзотическими названиями — Леприндо, Каунда, Сюльбан... Пермский домостроительный комбинат создает опытный образец переносного общежития для БАМа в 500 квадратных метров площадью, из которых 300 отведено для бытового комфорта...

В Куйбышевском институте инженеров железнодорожного транспорта пересматриваются программы обучения, составляются задания на дипломные проекты применительно к условиям БАМа...

Подобных фактов множество. И это только один, примерный вариант киноочерка. А как бы он прозвучал среди прочих, настроенных на обзорную волну путевых зарисовок...

Кстати, в связи с этим хотелось бы сказать несколько добрых слов о скромной ленте «Мост над Амуром», как-то сумевшей сосредоточенно углубиться, не размываясь по контурам всей величественной трассы, в мысль об инженерном поиске, о жестком атакующем стиле работы монтажников по осуществлению смелого проекта. Сфокусированная мысль помогла авторам выпуска найти и относительно цельное графическое решение ленты, помогла говорить им языком кино.

Без проблем

Досадно, что среди выпущенных фильмов нет ни одного проблемного, нацеленного на аналитический разговор, на активное включение фильма в самый строительный процесс, в духовную среду БАМа.

А ведь «Правда» писала, что «правильно было бы уже сегодня внимательно изучить опыт первопроходцев, учесть на будущее его лучшие, а главное — худшие стороны. Ибо всякий сегодняшний просчет, впустую затраченный рубль может обернуться большим лихом, сотнями потерянных рублей при полном развороте работ»*.

БАМ — живой организм. И как всякое новое дело, БАМ выдвигает новые проблемы.

«Несомненно, сама «разведка боем» удалась. Смелый бросок механизированных колонн первопроходцев обеспечил фронт работ для комсомольско-молодежных отрядов, приехавших сюда по призыву XVII съезда ВЛКСМ. Однако дело затем пошло не совсем так, как того требуют и масштабы стройки и ее сроки. Многих, с кем мы встречались, беспокоит, что с первых же дней мешают старые, так называемые привычные формы и методы строительства»**.

Выступление «Правды» лишний раз подчеркивает, как важно быть партийному публицисту чутким к самым трудноуловимым, скрытым порой за радостной атмосферой первого броска помехам для дела, для существа затеянного небывалого размаха преобразования.

Разве это не поле деятельности для кинопублицистики 70-х годов, вооруженной программными положениями Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»?

Ведь действительно, все фильмы о БАМе рано или поздно будут просмотрены бамовцами. Легко предположить, что всякая глубокая, проблематичная постановка вопроса, выводящая фильм на оперативный простор, найдет отзвук в сердцах молодежи, нацелит ее на решение поднятых проблем. Нашего молодого зрителя не удовлетворяет «тезисная правда» или элементарная ситуационная достоверность. Он так или иначе взвешивает познавательный, интеллектуальный и занимательный потенциал фильма. И только по этим параметрам судит о произведении киноискусства — принимает или не принимает его.

---

* «Правда», 24 сентября 1974 года.
** Там же.

Насколько бывают содержательны первые путевые впечатления кинематографистов о том, что они увидели на БАМе — а наши фильмы по своей сути именно такие,— можно судить по аналогии из соседней области, из журналистики. Мне показалось любопытным наблюдение Виктора Тузова, который сумел спроецировать на себя предполагаемое мнение героя его очерка о том, что он напишет, побывав на стройке.

«...Вы будете удовлетворены. Вы, удовлетворенный, сядете в вертолет. Вы улетите, ухватив на память общую картину расположения наших палаток, излучину реки, запомнив, во имя милой частности, как на пеньке стояла миска с ухой из только что пойманной щуки. А потом, не в силах абстрагироваться от ваших представлений, вы начнете ошибаться. Вы расскажете нам же о наших рассветах и задумчивых, на ваш взгляд, закатах. Вы захотите отчасти переместить сюда Библиотеку имени Ленина, рассказывая о нашей любви к чтению, и пожелаете втиснуть в динамик нашего радиоприемника Консерваторию имени Чайковского. И расскажете о болотах, полчищах комаров, о затяжных осенних дождях, через которые не может пробиться вертолет, и все это вы постараетесь выговорить таким тоном, чтобы послышалось слово «героизм». А это так и не так. Здесь своя мудрость жизни и работы. И в них так же отчетливы и рельефны и муки и удовольствия, радости, взлеты и неудачи. Их только нужно увидеть, полностью войти в состояние наших поступков, наших мыслей, наших дел. И тогда вы научитесь говорить тихо, спокойно и лаконично о смерти и рождениях, без лишних эмоций о закатах и восходах, не разражаться громом слов при неудачах и не очень аплодировать при победах...»*

Я не был на БАМе, мечтаю там побывать. Но я легко представил себе этого человека, тонкого, умного зрителя тех самых фильмов, о которых сейчас размышляю. И мне, признаться, тревожно за них. Особенно за те из них, которые словно по этому рецепту приготовлены. Вот она — обратная связь со зрителем. Он уже наперед знает, как о нем, о его делах напишет журналист, как его снимут, как о нем расскажут в документальном киноочерке. Штампы не только губят искусство, но и разъедают сознание зрителя, вырабатывают у него нежелательный иммунитет к пропагандистскому слову, скепсис, ироническую улыбку по самому, казалось бы, серьезному поводу.

Не так уж безобидны «свадьбы» и «костры», если они кочуют из фильма в фильм, превращаются в «вечную мерзлоту», в окаменелости типовых блоков уже в первой пригоршне фильмов о БАМе.

Малокровие замысла... Это первая причина одноликости многих из названных лент.

Кто-то назвал публицистику лирикой действия. Мне нравится это определение хотя бы потому, что оно противостоит обывательскому спокойствию, с каким иные кинематографисты споро и холодно фиксируют на пленку нечто для всех нас важное и дорогое и так же споро, сноровисто изготавливают ч у ч е л а фильмов или поднимают вместо проблем чучела проблем. Лирика — это трата себя. А трата, значит, участие в общем деле, пробуждение интереса к злобе дня.

БАМ — это трудный и радостный процесс. Кинолетопись о строительстве магистрали — тоже процесс. Тоже сложный и радостный.

Но если БАМ как стройка мог начаться с «нулевого» цикла, то у кинопублицистики должен быть иной отсчет, иной уровень стартовой площадки...

«Язык—звучащая материя»

В какие бы глубины микромира ни проникала кинокамера, до каких бы глобальных масштабов ни распахивался ее горизонт, главным объектом внимания документалиста был и остается человек. В сущности, вечные вопросы о смысле жизни, об отношениях долга и совести БАМ заострил в своей конкретности. И мимо этого не могли пройти документалисты, встречаясь на съемках с людьми разного возраста, разных взглядов на жизнь. Понятно и их стремление узнать нечто касающееся осмысле-

* «Неделя», 1974, № 38.

ния своей роли на этой стройке из первых уст. К услугам публициста — микрофон. Но нам небезразлично, кто окажется перед «защелкнутой ловушкой снимка». Мгновенное откровение, проблеск истины, вспышка догадки или дежурная реплика?

Вот почему мы всегда вслушиваемся в синхронную беседу кинематографиста и его героя, надеясь получить не столько доскональный ответ на интересующий нас вопрос, сколько постичь живой нерв диалога, эмоциональную сферу коллективного поиска истины. В фильмах о БАМе вопрос упростился до формулы сочетания личных интересов молодых строителей с интересами всего общества. Формула проста — вопрос же сложный.

1. «... Сюда приехали с другой стройки... Тюмень-Сургут строили. Ну, туда приехали тоже первыми, как и сюда... Как начали жить? Конечно, с палаток, как обычно... Здесь — в вагончиках... Сначала было трудно, конечно, потом все обстроилось, все ко всему привыкли...» (рассказывал молодой строитель).

«...Я скажу лично то, что здесь только в трудностях можно найти верного себе мужа... Пусть девчата приезжают на стройку, здесь строители — парни хорошие и можно найти себе хорошего мужа...» (говорит его жена).

«... Работать, конечно, нелегко. Ведь большинство ребят здесь, в тайге, первый раз... Но нытиков у нас нет, все понимают, что такое БАМ, как он важен для страны...» (студент МИИТа). («Мы строим БАМ»).

2. «... Я приехал за туманом...

— Только за туманом?

— ...Ну, раз нужна дорога, значит, надо кому-то строить...»

«... — Почему вы выбрали именно эту стройку?

— Потому что она союзная, большая... Сюда требовалась молодежь, вот мы и приехали...

— Но у нас же много ударных строек.

— ...Мне эта по душе пришлась... Приехал сюда сразу после армии» (из бесед в отделе кадров).

«...Начинать всегда интереснее. И лучше быть первым, чем последним. Вообще я хочу немножко себя проверить, на что я способен. Одни построили Комсомольск-на-Амуре... И мне тоже хочется самому... У меня есть специальность — шофер, сварщик, но я хочу еще приобрести... Не приходилось еще работать в таком спаянном коллективе...»

«... Тот, кто приехал на БАМ, не хнычет, не стонет, если ему холодно в палатке. Он сам старается первым костер развести. Приезжают некоторые разводить костер, остальные возле него греются. Вот и есть герой тот, кто поддерживает постоянно костер...» («Иду дорогой века»).

Жизнь, БАМ задают вопросы молодым. Бамовцы пытаются на них ответить.

Насколько убедительны ответы? Всегда ли помогают нам, зрителям, в понимании и каждого из этих людей и умонастроения молодого поколения?

Всегда ли оправдано решение фильмов через такие диалоги?

Вопросы порождают вопросы. Но сначала еще один пример. Теперь из фильма «Такая молодежь», задуманном широко, философски, притом открыто полемичном. Диалог происходит в Московском ГК ВЛКСМ.

«И н с т р у к т о р. Мы тебе отказываем...

Ю н о ш а. Ну, по любой специальности буду работать...

И н с т р у к т о р. Я понимаю, что по любой специальности, но нам не нужны больше никакие специальности...

Ю н о ш а. В армии я хранилища строил, все делал... У меня корочек нет... а работать я могу, я работал...

И н с т р у к т о р. Нам нужны квалифицированные специалисты....»

Еще пример.

«Д е в у ш к а (я помню, она чуть не плакала). Ну, может, в качестве кого-нибудь там хотя бы. Вы знаете, я настолько настроена, я просто даже не представляю...

И н с т р у к т о р. Не можем мы вас взять... У вас нет специальности строительной...

Д е в у ш к а. Я стану специалистом. Буду работать, учиться буду, стараться буду, буду очень стараться...»

Еще один поворот разговора:

«Вы понимаете... Я хочу ехать, хочу и поеду, понимаете, поеду, вот посмотрите, поеду...»

Короткие беседы в горкоме комсомола не успевают, конечно, приблизить нас к этим юношам и девушкам настолько, чтобы почувствовать их характеры, осмысленность их душевного порыва. Но они все вместе проливают свет на тонус настроения молодежи, стремящейся поехать на БАМ. Отбор синхронных бесед позволил авторам фильма сосредоточить наше внимание на особенностях этой стройки. Прозвучавшее несколько раз «нет» — это черта БАМа. Тем интереснее, что это «нет» не очень смущает ребят, они настаивают, рвутся на стройку, может быть, не умея еще для себя и для нас сформулировать внутренний позыв, но мы понимаем, что за этим «нет» стоит и что-то такое, чего, скажем, не было на КамАЗе, то есть еще вчера.

Да, БАМу требуются первопроходцы, но этот лозунг уживается с другим — БАМу нужны не просто рабочие руки, нужны руки мастеров, золотые руки, нужен рабочий навык, высокая квалификация. Это уже новый штрих времени. И в фильме «Такая молодежь» эта мысль обнародована умело.

Звучащее слово молодых бамовцев — а мы многих из тех, кто разговаривал с инструктором, увидели в финальных кадрах ленты работающими на БАМе — помогло также авторам размежевать позиции и умонастроения в среде молодежи нашей страны и, скажем, молодых американцев и тем самым выявить необщность выражения лица современной молодежи. Новелла, посвященная БАМу, в этом фильме стала как бы противовесом иной позиции, эпицентр которой был заключен в интервью с американским юношей: «Мне много не надо. По мне так лучше всего успокоиться, расслабиться... Если говорить о проблемах, то главная — бесцельность существования, разобщенность... Беды происходят от нервного напряжения, а я не люблю нервничать. По мне так лучше расслабиться...»

Люди БАМа. Они другие. Это люди такой породы, которые рвутся к новому и первыми преодолевают сопротивление, трудности, собственные сомнения. Первым всегда будет труднее, и не каждому дано быть первым. Об этом говорят все ленты. И все-таки нам еще предстоит узнать людей БАМа. Ибо многие кадры в этих фильмах нельзя расценить иначе, как динамические фотографии к удостоверению личности того или иного строителя. Вот примеры таких «портретов».

«А. Янкин — сибиряк... Хребтовая у него была первой стройкой... Л. Сердюк — киевлянин. Работал на заводе...» («Первые дни Таюры»). Не больше мы узнали о людях БАМа и из фильма «От Байкала до океана». Тут авторы вдруг победоносно заявляют: «Здесь все молоды — и те, кому восемнадцать, и те, которым за пятьдесят! Не возраст, а настрой твоей души, дело твоих рук — вот что здесь главное». Бодряческая фраза. Потому что в кадре идет обычная работа. Но авторам все-таки показалось недостаточным и это, и они нас интригуют: «Взгляните в лицо комсорга бригады такой-то... Вглядитесь в ее бригадира такого-то... Мы еще встретимся!»

И, действительно, встретились. И узнали их среди танцующих. Современный танец. Все как есть: ей — 18. Ему — под 50. Танцуют, ну и что? И это доказательство мысли о родстве поколений? Не легковесный ли аргумент?

БАМ — проба людей на прочность. Но БАМ — это и экзамен для художников.

Увы, есть что-то суетливое, спешное, попутное в общении с людьми во многих короткометражных лентах о БАМе. Полагаю, что это вынужденно — условия игры диктовал замысел, а замысел — путевой дневник, обзор. Среди прочего — и встречи с людьми.

Но вот иной замысел, иной и объем фильма — «Иду дорогой века». Тема — лицо поколения, понятие героизма, подвига в мирной жизни. Поначалу фильм задумывался как научно-публицистический фильм о советском образе жизни, о становлении личности в социалистическом обществе. Я читал литературный сценарий, написанный Владленом Кузнецовым («Героями не рождаются»), и, признаюсь, с нетерпением ожидаю его экранную реализацию: настолько интересен был замысел, разработка мысли в кинематографической

форме. Но в литературном сценарии БАМ еще не упоминался. Однако БАМ позвал кинематографистов. И они поверили в то, что именно там, в Сибири, на величественной стройке смогут найти необходимые ответы на интересующие их и всех нас вопросы о моральном облике нашего молодого поколения. Кинопублицисты, отложив в сторону выношенный литературный сценарий и вооружившись генеральной идеей, кинокамерой и микрофоном, ринулись на БАМ.

Итак, микрофон включен. Начали...

«Д е в у ш к а. Я просто считаю, что героизм, действительно, возможен только на войне...

Ю н о ш а. Комсомольцы 30-х годов в общем-то... плохо одеты, голодны и так далее. Сейчас другое время, другое материальное обеспечение... и государство стало намного богаче, сильнее. Ну и нужны какие-то другие, видимо, оценки героизма...

Д е в у ш к а. По-моему, нет героизма вообще. Я исключаю из жизни это слово и понятие такое «героизм». Человек должен видеть, что нужно другому человеку. Человек должен видеть, что нужнее всего, и быть именно там вовремя. Но мог на этом месте оказаться и другой человек. Он сделал бы то же самое, абсолютно то же самое...

Ю н о ш а. А если стихия? (Речь выше шла о том, как электрики спасали в сильный буран опору моста...) Опалубку двенадцать часов делали... Это не героизм, а штурмовщина. Обычная, когда машины идут лавиной. Надо! Вы завтра уезжаете, давай кидай! Это просто... нет организации. Сейчас нужна спокойная, планомерная работа в хороших условиях, и в жилищных и материальных... Не то время, чтобы человек работал на износ...»

Интересно. Даже очень.

Но таких синхронных бесед в фильме множество. И это невольно затягивает коллективный поиск истины... Догадываешься задним числом, что общий знаменатель ответов в пользу того, что «героизм» слишком высокое слово для определения труда на БАМе. Ну что же, наша молодежь всегда отличалась скромностью в самооценке своего труда...

И все-таки кажется, что съемочная группа фильма «Иду дорогой века» несколько подрастерялась перед стихией мнений и где-то упустила инициативу в разговоре.

Был и вопрос, немножко провокационный: «Возможен ли героизм за деньги?»

Вот некоторые ответы: «Деньги у нас на втором плане», «Нет», «Я бы здесь работал и за кормежку...», «Я два месяца работаю и еще не получила...». Но понравился мне такой ответ: «Для нас БАМ — это та же самая узкоколейка Павки Корчагина...»

Это уже вспышка откровения, прозрение сути.

Но аккордная мысль о героике труда, более четкая и глубокая, принадлежит в фильме не молодым его героям, а первому секретарю Иркутского обкома партии Николаю Васильевичу Банникову: «Мы строим новую жизнь. Тем более обыденный, повседневный труд на этой «стройке века», как ее назвали, по существу своему героический. И достоинство наших молодых людей в том, что они не кичатся тем, что совершают героический подвиг, а воспринимают все как свой обычный, повседневный трудовой долг...»

Язык — звучащая материя. Но звучит эта материя тогда, когда в одежде слова заключен огонь души. И этот огонь надо выждать, подкараулить, может быть, разжечь. И только тогда включать микрофон. Искусство синхронного репортажа давно стоит на повестке дня нашей кинокритики. У советской кинопублицистики богатейший опыт и немало подлинных открытий в этой области. Но не походит ли иной раз синхронное интервью на экране на те же пресловутые «типовые блоки»? Не упрощают ли порой себе творческую задачу документалисты, полагаясь на микрофон и на то, что прямая речь человека труда сама по себе «вывезет» эпизод, а там, глядишь, и отсутствующую мысль в картине?

Не перестану повторять: у слова на экране высокое право. Но и столь же высока ответственность перед словом. Каково слово, такова и долговечность его жизни на экране, таков след его в душе зрителя. Вслушиваясь

«От Байкала до океана»

«Даешь БАМ!»

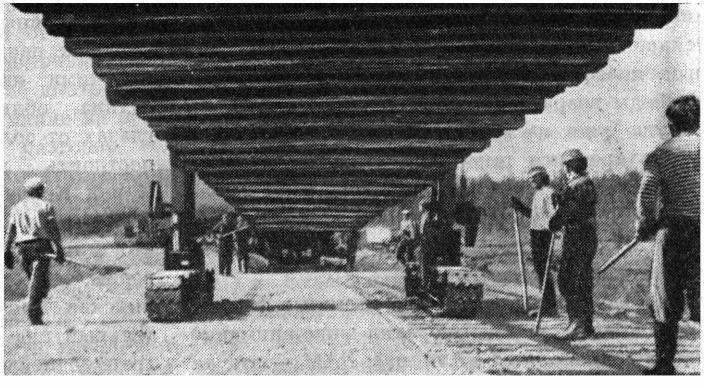
«Первые дни Тайшета»

«Такая молодежь»

«Такая молодежь»

«Иду дорогой века»

«Иду дорогой века»



в то, о чем говорят на экране люди, мы ждем не просто ответы на вопросы, а новые ответы, говорящие о нравственном расцвете личности нашего современника. Стоит ли спешить записать на пленку первое что приходит на ум человеку и тем более включать случайное, мелкое, проходное в фильм? Мы знаем, каждый шаг вперед на БАМе — эксперимент. Потому что впереди всякий раз — загадки, неизвестность.

Люди БАМа. На мой взгляд, этот континент пока еще не открыт документалистами. Нам необходимо колумбово чутье, ой, как необходимо!

О кадре подлинном и мнимом

Многосложна связь реальности, попавшей в поле зрения камеры, и слова, сказанного за кадром. Случается у кадра и сложная, неожиданная судьба.

Так, в фильме «Даешь БАМ!» в числе других была снята девушка, которая, как оказалось после, не выдержала испытания на зрелость. А БАМ — именно такой экзамен. И пришлось режиссеру В. Трошкину ввести в фильм «Такая молодежь» крошечный эпизод, рассказывающий о том, что короток век «плюшевого энтузиазма» — и слово-то подобрано неожиданно ловкое,— что скоро Люды на БАМе уже не стало, что ее не уговаривали и не упрекали, просто оставили место в вертолете — пусть себе летит в свою прошлую жизнь...

Меткий эпизод. И решен интересно — крупный план — панорама на опавшие листья, которые подхватывает течение ручейка. Образ. Притом неназойливый, спокойный, но очень грустный по существу своему. У Люды возрастная осень еще далеко. А вот в душе уже наступила осень...

Мне нравится такой язык кино. Хорошая, глубинная сцепка слова за кадром и изображения. И вспомнил я этот лаконичный фрагмент легко. Он оставил след в душе, потому что он кинематографичен.

Рассматривая синхронные съемки в фильме «Иду дорогой века», я обратил ваше внимание на хорошие слова: «Для нас БАМ — это та же узкоколейка Павки Корчагина». В том же фильме, где, кстати, есть посвящение «комсомольцам 20-х годов, 70-х годов, 2000 года», много хороших слов говорится о железной дороге в Боярке. Она даже снята поэтично — на рельсах лежат красные гвоздики, наша память комсомольцам двадцатых, и можно поверить, что теперь ходит по этой славной колее машина времени и встают на ее пути станции-легенды: Каховка, Днепрогэс, Комсомольск-на-Амуре, Сталинград...

Но более интересное кинематографическое раскрытие тема Боярки, мне кажется, получила в фильме «Такая молодежь». Там мысли о связи поколений, о подвижничестве молодежи, о ее революционном горении было дано большее пространство. Она получила не только устремленность в будущее, но стала интернациональной, активно актуальной. Кадры кинохроники, летописи, в общем-то знакомые нам, зазвучали напористей, энергичней, потому что двадцатые годы вплотную столкнулись с другой эпохой, с «чилийской Бояркой». Владлену Трошкину пригодились его знания молодежи стран Латинской Америки, ее забот и тревог. Очень к месту оказались кадры, снятые в Чили еще до того, как в черный час появились на улицах Сантьяго танки путчиста Пиночета. Эти кадры — о рабочей, о молодежной солидарности. И пусть трещали реакционные газеты о том, что в Чили приехали двадцать пять советских диверсантов, прошедших выучку партизанской войны в условиях Сибири, что следом за ними надо ждать советские танки, кадры хроники, снятые тогда же, показывают другое: как наши парни работают вместе с чилийскими парнями под палящими лучами солнца, обливаясь потом и бронзовея на глазах от солнца. «Пять раз сдохни, а ветку построить надо...» — говорили соратники Павла Корчагина. Можно сравнивать времена. Можно сравнивать характеры. Потому что жив дух комсомолии в ее делах. И мы верим, что еще будет звучать по-новому «чилийская Боярка», вписанная в один замечательный ряд с узкоколейкой под Киевом и с грандиознейшим БАМом.

Когда самое высокое слово находит т а к у ю опору, такую «землю» в кадре, оно проникает в нас через все поры, оно остается в нас жить.

БАМ задает вопросы

БАМ задает вопросы. Он вызывает их. БАМ вызывает на большой разговор о молодом поколении 70-х...

«Лицо поколения... Какое оно?

Сколько поколений было — столько раз задавался этот вопрос. Вопрос не менялся, менялись ответы. Вместе со временем».

Так начинается фильм «Иду дорогой века».

И этот вопрос поколению проходит в фильме все свои девять кругов. Авторы задают его себе, зрителю, бамовцам... Ответ рождается трудно, рождается из суммы ответов...

«Лицо поколения. Не обязательно, конечно, отправляться на БАМ, чтобы увидеть его, просто в чрезвычайных обстоятельствах, в критической ситуации человек весь как на ладони».

Так говорят авторы фильма. А сами все-таки поехали на БАМ и, хотя не сняли, в сущности, ни одной критической ситуации, заглянули в лицо поколения. Сошлюсь на них же.

«Лицо поколения... Ни один драматург не властен так над судьбами своих героев, как уже властен БАМ...»

«Лицо поколения... Героическое и обыденное. Лет через десять, а то и раньше, если встать на эти рельсы, раскинув руки, чтоб не упасть, можно будет пройти от Байкала до Амура или наоборот, как понравится...»

Процитировав эти выдержки из дикторского текста, я хотел обратить внимание на особую авторскую манеру вести разговор со зрителем, на активный комментаторский прием, чего, к сожалению, в других фильмах о БАМе не было...

Живая волна мысли, прилив, отлив. Это характерно для Владлена Кузнецова, когда он выступает как кинопублицист.

Мне хотелось бы о нем сказать несколько слов еще и потому, что сценаристы в кино документальном и научно-популярном чаще всего отодвинуты на второй план и в кулуарах студий слывут «текстовиками». Но как часто именно текст и держит картину. Как часто на его костылях и шагают беспомощные кинофарши мелькающих в бессистемном потоке картинок.

Комментарий Кузнецова обнаруживает почерк мастера, его вкус к звучащему слову, стремление озарить зрителя догадкой, неожиданным поворотом мысли. Он умеет применять слова резонирующей силы, философского накала, потому что у него есть устойчивое пристрастие к темам социальной значимости. Вот и в этом фильме я угадываю личную заинтересованность авторов в том, чтобы узнать ответ на волнующий их вопрос. Как это получается, иной разговор...

«В критической ситуации человек как на ладони...»

Случилась такая ситуация, а может быть, не совсем такая, и на БАМе. Правда, из фильма трудно понять, что собственно произошло, из-за чего погиб хороший парень, комсомолец Иван Яблочников. Об этом сказано так: «Иван ехал в машине и твердо знал: круто повернув руль, он рискует только собственной жизнью. И он повернул руль...»

Мы узнаем это в конце фильма. Но до того в нем приводятся отрывки из писем Ивана домой, и думы парня притягивают нас к нему... Тем не менее, не исчезает ощущение, что гибель Ивана несколько искусственно навязана этой картине, не получила серьезного осмысления в ней.

Но сейчас мне хотелось бы сказать о той самой «земле кадра», без которой слово повисает в воздухе, а сила убедительности публициста иссякает.

Вячеслав Тихонов умеет вложить в слово частичку себя, своей души, и потому текст, который он читает, поначалу привораживает зрителя.

«...Лицо поколения... Как любое лицо, оно не бывает однообразным, как любое лицо, оно может быть легкомысленным и серьезным, грустным и радостным, озабоченным, неудовлетворенным, счастливым... Как лю-

бое лицо, оно беспрестанно меняется вместе с жизнью. Но каким бы оно ни казалось во всей бездне своих выражений и черт — оно остается лицом поколения....»

Как говорится, круг замкнулся. Но мысль меня не смущает. И подана она легко. Только вот что. Чем внимательнее вслушиваешься в нее, тем настойчивее вызревает в тебе потребность у в и д е т ь столь же интересную опору мысли в жизни. Экран не белый лист бумаги с четким полиграфическим тиснением слов и фраз. Экран в данном случае — окно в БАМ, в его реальность. Содержательность кадра — в его лаконизме и в активной концентрации мысли и действия.

И зритель давно уже научился отличать, какой кадр пуст, какой — полновесен.

В данном эпизоде — парень с девушкой возле палатки. О чем они думают, о чем они говорят, мы никогда не узнаем. Еще парень с громкоговорителем. Еще бытовые сценки. Тазы, полотенца. Ребята о чем-то беседуют. Хорошие лица, улыбки, глаза... Но сами по себе они для нас — тайна. Девушка несет ведро. Парень с удочками. Закат. Костер...

Владлен Кузнецов как автор текста давно отказался от позиции «я знаю» во имя более верной — «я думаю». И это в данном фильме подкупает. Но кинематографическое оснащение, если так можно сказать, закадровой мысли оставляет желать лучшего. Ведь то, что мы увидели,— обыкновенный н е й т р а л ь н ы й фон. Говорить на таком фоне можно о ч е м у г о д н о. Абстрактная мысль впишется легко, непринужденно...

Лицо поколения... О нем можно было бы более весомо рассуждать, если бы в кадре было событие, наполненное определенным идейным смыслом...

А вот еще зрительный ряд из фильма «Иду дорогой века».

Утренний пейзаж. Тайга. Красотища! Река. Баржа с мукой... А вот крупно пышное тесто. Женские руки. Тесто дышит... (Я мог бы описывать, как оно дышит. Но надо щадить время.) Весы для хлеба, формы под тесто. Аппетитно хрустящие корочки свежевыпеченного хлеба...

Я старался быть ближе к монтажному листу. Но давайте включим з в у к: «...Как жить? На БАМе тоже нет готовых ответов на этот вопрос. Как жить именно тебе — прямого точного ответа никто дать не может.

Может быть, как жить человеку вообще, гражданину, современнику космической эры, наследнику Октября. Но как жить лично тебе — это должен решать, понять и сделать только ты сам. Да, в коллективе, вместе с другими. Да, с книгами, которые написали другие. Да, с песнями, которые сложили другие... Но ты — сам. Вот говорят иногда — пропал интерес к жизни. Что же такое — «интерес к жизни, без которого никак нельзя»? И что приносит большую радость, что интереснее — создавать вещь или пользоваться ею? Печь хлеб или есть его? (Вот где пригодился зрительный ряд.) Писать книгу или читать ее, прокладывать дорогу или ехать? Можно ответить: и то и то интересно. И то и то необходимо. Верно. И все-таки делать, создавать вещь интереснее, чем только пользоваться сделанным... Во всяком случае, потребительство — не тот якорь, который в силах удержать интерес к жизни...»

Я привел текст полностью. Хороший разговорный слог. Человек беседует с человеком. Просто, контактно... Но припомните: все это говорится на фоне выпечки хлеба. Я очень люблю кинометафору, выискиваю их в фильмах, радуюсь каждой находке документалиста. Сотворение хлеба — красивая метафора. Но как далеко отстоит смысл изображения от текста! Тут можно было говорить и о любви, и о счастье, и о добре и зле. Нет, не метафора это, а все тот же нейтральный фон. Нет сопряжения между увиденным и услышанным, а значит, и то и другое скоро забудется. Нейтральное останется нейтральным и для нас...

Умное, оставаясь холодным, тоже легко минует наши сердца. Расхождение слов и дела—это разновидность, оттенок серости фильма. Может быть, поэтому кажется таким бесконечным этот фильм. Мы можем знать или не знать, был или не был на БАМе автор текста. Но

мы не можем не чувствовать, что текст потребовался для законопачивания прорех в отснятом материале, явно не дававшем повода монтировать его в полнометражный фильм.

●

БАМ задает вопросы. И мы все вместе будем думать над ними, искать ответы, может быть, тоже ошибаться в поисках их. Обидно, что по накатанной колее идет музыкальное оформление фильмов, где чересполосица компиляций не только лишает фильмы эмоциональной цельности, но вообще превращается в дежурный фон. Обидно, потому что знаешь — эта тема вдохновила, скажем, такого большого художника, как Вячеслав Овчинников на «Песню-балладу о строителях БАМа» для баса, смешанного хора и оркестра, которая могла стать не аккомпанементом, а содержанием фильма.

Мне не хватает в названных фильмах не сказанного, но звучащего изнутри слова «Люблю». Люблю БАМ, люблю этих людей. Люблю то, что уже сделали, и то, что предстоит им сделать. Люблю бездорожье, вечную мерзлоту, потому что ее очеловечит труд моих современников. Я не встретил этого слова. Меня больше просвещали, информировали. Но хотелось бы, чтобы авторы обнаруживали себя в любви. Мы ждем активно-личностного прочтения БАМа как явления большой социальной и духовной значимости.

И вообще хотелось бы, чтобы и первые фильмы о БАМе отражали не средний, а вершинный уровень современной советской кинопублицистики.

БАМ — счастливый повод говорить с экрана о стиле работы коммунистов: никаких пустых обещаний, правду в глаза, разговор начистоту.

БАМ — повод рассказать, как наряду с разработкой инженерных задач трассы мы думаем сегодня и о необходимых мерах по охране природы, избегая прежних ошибок.

БАМ — тема для поэм, баллад, научных исследований, портретов современников, написанных взволнованным, трепетным языком кино.

И мы все так же ревностно и придирчиво будем вглядываться в экран, в каждую новую работу документалистов, потому что хотим видеть в них не аккомпанемент великой стройке, а саму ее духовную необходимость, в которой сплавлялся бы мир ярких документальных образов наших современников с глубинным осмыслением народно-хозяйственных проблем, ими решаемых.

Время отшлифует слово БАМ до чистоты бриллианта, но алмазная твердость его уже проявилась с первых минут жизни. В слове БАМ — ядерная тяжесть Байкало-Амурской магистрали, «магистрали века», «стройки молодых», «лица поколения».

Раскрыть это слово современному зрителю во всей его полноте, сложности и новаторской сути по плечу кинопублицистам. По плечу им снять и такие кадры, такой силы кинематографические символы, которыми мы сможем говорить с потомками...

«Дочки-матери»
«Еще можно успеть»
«Последняя встреча»

Константин Щербаков

В доме Васильевых

«Дочки-матери»
Сценарий А. Володина. Постановка С. Герасимова. Оператор В. Рапопорт. Художник П. Пашкевич. Композитор С. Чекин. Звукооператор Н. Озорнов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

Понятие «спрессованность экранного времени» мы обычно употребляем, говоря о фильмах с динамичным действием, напряженным сюжетом, с резкими монтажными стыками, быстрой сменой кадров и планов. Стилистика фильма Сергея Герасимова и Александра Володина «Дочки-матери», конечно же, совершенно иная.

Начинается он более чем неторопливо. Звонок в дверь московской квартиры, в прихожей появляется молоденькая, плотная, видимо, очень решительная девушка и говорит, что ей нужно видеть «товарищ Васильеву». Пока «товарищ Васильеву» зовут — а зовут ее довольно долго,— мы можем наблюдать обычное, «типовое» утро этой семьи.

Глава ее, Вадим Антонович Васильев, ищет на письменном столе какой-то листок, утверждая, что листок этот крайне нужен, и именно его куда-то задевали, скорее всего даже выбросили. Елена Алексеевна, супруга Вадима Антоновича, отвечает на поток досадливых слов односложно и находит листок именно там, где, судя по всему, его и оставил муж. По коридору с ленивым безразличием слоняются то одна, то другая дочки, словно бы не слыша разговора отца и матери, во всяком случае, никак на него не реагируя. А девушка, та, что в передней, ждет упрямо и настороженно — она пришла по какому-то своему делу и намерена довести его до конца. Камера Владимира Рапопорта как бы сразу становится здесь «своей», оператор видит свою задачу не в том, чтобы как-то обнаружить себя, обратить на себя внимание, а в том, чтобы «обжить» эту квартиру с максимальной степенью полноты, ничего не упустить из подробностей, так или иначе характеризующих обитателей.

Узнаваемые штрихи обыденности, точные «зарисовки с натуры»? Конечно, это тоже. Но еще мы ощутили атмосферу неблагополучия, когда пустяк становится поводом для того, чтобы нашло выход скопившееся раздражение. И атмосферу интеллигентности, когда вспышка раздражения гасится предупредительной деликатностью. Ощутили мы и то, что стремление понять друг друга существует здесь всегда, но не всегда достигает цели; что дочки, наверное, эгоистичны — в отца, избалованы, и матери в этой семье приходится брать на свои плечи слишком многое. А пришедшей сюда девушке — не до этих тонкостей, они ей, кажется, просто органически чужды.

Я ни в коем случае не хочу сказать, что мы сразу поняли, узнали героев — представление о них будет обогащаться, углубляться, меняться в чем-то существенном. Но «первое впечатление» о них начальные кадры картины дают предельно густо и концентрированно, при том, что на поверхностный взгляд эти кадры могут показаться затянутыми, даже необязательными. Люди из фильма уже «зацепили» нас, мы хотим знать о них больше... Да, экранное время можно спрессовать по-разному. Сергей Герасимов и Александр Володин оказались близки в способах его художественного освоения.

Володин был всегда внимателен к обыденности, он умеет разглядеть сущность человека в его самых рядовых, казалось бы, совсем не красноречивых проявлениях. В фильмах

Герасимова, особенно в его последних фильмах, факт, человек, проблема берутся крупно, соизмеряются с современностью в самом широком ее понимании. Но не забудем о том, что Герасимов не был бы Герасимовым без быта, подробностей, уважительного отношения к человеческим будням, что его обобщения, философия жизни всегда вырастали из конкретных человеческих судеб. Как же кстати, как «по делу» пришелся ему сценарий «Дочки-матери»!

И еще одна важная точка внутренних соприкосновений режиссера и драматурга — непредвзятость их отношения к людям.

Конечно, так не бывает, чтобы симпатии и антипатии художника распределялись равно между всеми героями. Одни ему нравятся больше, другие меньше, третьи совсем не нравятся — это естественно. Неестественно, когда достоинства личности, близкие, дорогие автору, заслоняют от последнего изъяны ее, и он начинает изображать героя исключительно в ослепительном сиянии собственного к нему благорасположения. Или, когда, напротив, обнаружив пусть существенные, пусть даже эпатирующие недостатки героя, автор на этом основании ничего больше не желает о нем знать.

Как часто, наблюдая, к примеру, столкновения натуры «корневой», цельной, не тронутой противоречиями, с натурами истонченными, погруженными в рефлексию и самоанализ, художники оказывались безудержными прокурорами, адвокатами той либо другой стороны. Уходила человеческая многомерность, без которой нет жизни и нет искусства,— человеческая многомерность, выразить которую не хватало, быть может, даже не таланта, а душевной культуры и широты.

«Дочки-матери». Оля Васильева — Л. Полехина

Авторы фильма «Дочки-матери» тоже относятся к своим героям неодинаково. Но было бы, пожалуй, неверно сказать: вот этого персонажа они любят, а этого нет. В разных своих персонажах они любят разное и отрицают разное, и в каждом из них с одинаковым упорством стараются понять, выявить, утвердить человека. Наверное, такой подход во многом предопределен выбором героев, среди которых есть люди неудачливые, не слишком счастливые, но скверных, бессовестных — нет. Однако, разумеется, и позиция, гражданское, человеческое кредо художника решительно влияют на то, как видит он своего героя (и почему выбирает его, кстати сказать)...

Итак, герои фильма «Дочки-матери».

Иннокентий Смоктуновский играет Вадима Антоновича, преподавателя вуза, внешне вполне благополучного человека, считающего,

однако, себя неудачником, мучающегося оттого, что не сумел реализовать свои внутренние возможности. Отсюда и раздражительность, и семейное тиранство по мелочам. Сплав сочувствия к персонажу с иронией по отношению к нему — вообще очень трудный актерский сплав, но, пожалуй, только в работах Смоктуновского мне доводилось видеть, чтобы такая беспощадность иронии соединялась с такой пронзительностью сочувствия. Впрочем, «соединялась» неточно сказано. Здесь одно существует в другом, одно переливается в другое, естественно и неуловимо.

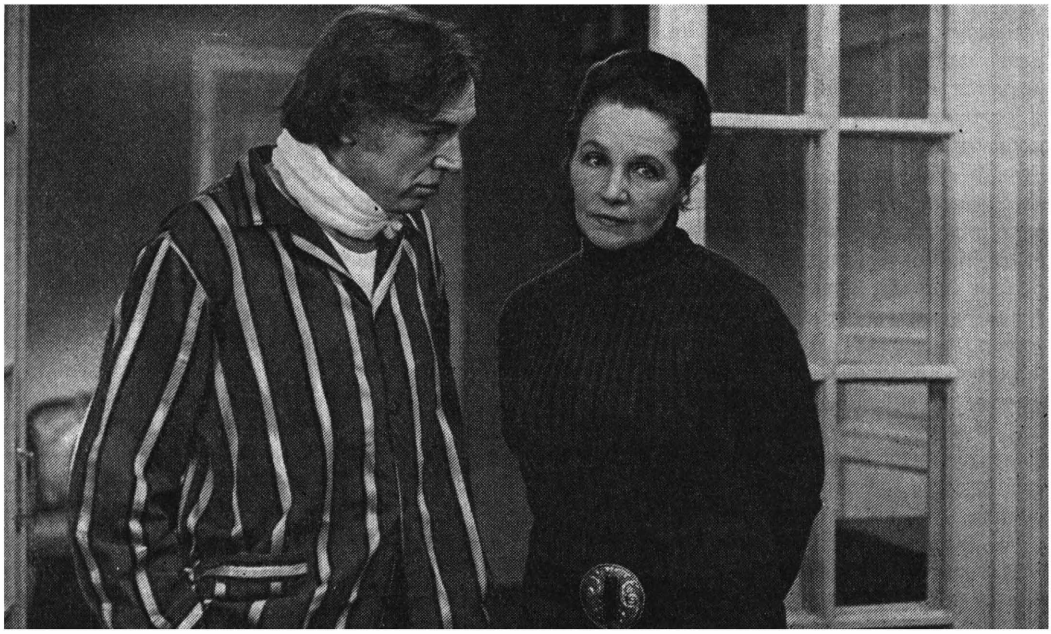
Вадим Антонович шикает и смешно размахивает руками, чтобы его не звали к телефону, а потом, когда трубка все-таки оказывается у него, произносит первые слова с неестественной, натужной любезностью... Но вдруг голос его становится настоящим. И радость в этом голосе живая, искренняя — позвонил давний друг; и в то же время нотки неудовольствия, стесненности: друг «далеко пошел» и потому стал для самолюбивого Вадима Антоновича напоминанием, что его собственные способности по-настоящему не раскрылись, остались втуне. И все это окрашено грустной улыбкой актера, понимающего, что драматизм ситуации Вадима Антоновича смешон, но от этого она не перестает быть драматичной...

Улыбка Вадима Антоновича сначала привлекает, потом злит, ибо вы убедились, что она в любую секунду может смениться гримасой капризного неудовольствия. А когда вы поймете, что за нежданными крайностями — почти болезненная чуткость к нюансам, оттенкам происходящего вокруг и неспособность постоять за себя, и совершенно детская душевная незащищенность,— вы просто будете ждать эту улыбку, жадно всматриваться в лицо, чтобы понять про этого странного человека еще нечто существенное, и поймете, и снова будете всматриваться и ждать...

Ему, наверное, за пятьдесят, а он после очередной нелепой, неловкой обиды на жену забивается за письменный стол и начинает писать. Что? Стихи. Ситуация почти фарсовая — как же сыграет ее Смоктуновский? Он играет ее строго, отголоски иронии, с большей или меньшей отчетливостью звучавшие на протяжении всей роли, здесь неслышны. Вадим Антонович сосредоточен, серьезен. Он зовет Елену Алексеевну и протягивает ей исписанный листок бумаги. Она читает стихи о том, как у человека все нескладно сложилось, доходит до слов: «Зато тебя так стало много, как было много жизни всей» — и вы видите Вадима Антоновича с грустными, любящими глазами, искреннего до самого дна, каким он бывает в лучшие свои минуты. И наступает момент очищения, когда человек поднимается над собственной слабостью и неудачами, непониманием и суетой и предстает таким, каким он м о ж е т б ы т ь... Искусство, конечно, воздействует непрямо и сложно, но помочь людям понять, найти, осуществить себя — в его силах.

Елену Алексеевну играет Тамара Макарова. В отличие от переменчивого, несдержанного Вадима Антоновича, ее героиня — сама доброжелательность, ровность. Всегда подтянута, всегда «в форме», в любой момент готова и принять гостей и разрядить вдруг возникшую взвинченность отношений (правда, гости здесь редки, но во взаимных претензиях, неудовольствиях недостатка нет). Она добрый гений этого дома, она поддерживает его тонус, стиль, ритм, предупреждает обострения, срывы, и делает это так свободно, непринужденно, что кажется: вот где ее стихия, вот где она себя чувствует, словно рыба в воде. Но — слышите? — на какую-то секунду в голосе проскользнули чуть повышенные интонации, потом вы заметили жест, выдающий усталость от постоянного душевного напряжения. И снова все ровно, но только уже можно предположить, чего ей стоит эта ровность. Средствами внешней выразительности Т. Макарова пользуется столь же скупо, сколь безошибочно, — и мы узнаем о Елене Алексеевне то, о чем даже ее муж и дочери догадываются далеко не всегда.

Да, она, конечно, в своей стихии, и жизнестойкости ей на всю семью хватит, только не выбирала она эту стихию. Но коль скоро так получилось — приняла свою долю с достоинством и не жалуется, а черпает силы в по-



«Дочки-матери». Вадим Антонович — И. Смоктуновский, Елена Алексеевна — Т. Макáрова

нимании того, как необходима своим близким. Ведь и дочки (артистки Светлана Смехнова и Лариса Удовиченко) — они, конечно, ультрасовременные, модные, и все им нипочем, но только и с сердечными делами у них пока не очень удачно складывается, и в балетном кружке, которым руководит все та же Елена Алексеевна, Аня и Галя не из первых.

Но вот появился тот старый друг, что звонил по телефону, нашумел, развеселил, взбудоражил всех. Елена Алексеевна моталась из кухни в столовую и обратно, и стало вовсе уж очевидно, как мало у нее минут, когда можно расслабиться и не думать о многочисленных добровольно взятых на себя моральных обязательствах; как тоскует она по жизни, где из ерунды не делается неразрешимых проблем, а действительным проблемам — свое время и место, так же, как отдыху и доброму застолью — свое...

Гость заторопился в самый разгар общей приподнятой суматохи: у него самолет, он не успеет съесть праздничный обед, ради него затеянный. «Кончен бал, погасли свечи»,— бросит одна из дочек, а в глазах Елены Алексеевны промелькнет что-то похожее на отчаяние. Но только промелькнет, и она тут же возьмет себя в руки и горячо поддержит предложение немедленно позвать Галиных и Аниных подруг: нельзя, чтобы ощущение испорченного праздника воцарилось в доме надолго.

И будут стихи, и грустный, любящий взгляд Вадима... Будут секунды, дающие ясность: пусть жизнь нелегка и небогата радостями, но все, что было, все, ради чего старалась,— не зря. И еще подумалось, что даже Елена Алексеевна не могла бы быть опорой дома, где каждый так поглощен собой, как показалось сперва. Ни про Вадима Антоновича, ни про дочек нельзя, понятно, сказать, что их души раскрыты, распахнуты навстречу

любому и каждому,— и эгоизма и себялюбия тут хватает, что верно, то верно. Но есть и нечто такое, о чем не говорят, что подразумевается само собой. Нечто, не позволяющее сложным отношениям измельчиться, приобрести оттенок базарности. Душевный уровень? Иммунитет против пошлости? Назовите, как хотите, но без этого «нечто», даже при массе прочих достоинств, не существует интеллигентного человека.

Вот в какую семью попадает девушка, которая однажды утром позвонила в дверь и упорно требовала «товарищ Васильеву»,— Оля, тоже Васильева. Обстоятельства сложились так, что у нее были основания предположить, будто Елена Алексеевна — ее мать. Недоразумение быстро разъяснилось, однако девушка проводит несколько дней в доме, где объявилась таким неожиданным образом.

Олю играет Любовь Полехина, студентка ВГИКа, ученица Герасимова. То, что Герасимов — превосходный педагог, что удивительна его способность найти молодого одаренного человека, помочь ему раскрыться, известно давно. И, тем не менее, каждый раз не устаешь удивляться точности попадания! Актер, актриса появляются в первой своей экранной роли, и, кажется, именно для них она и была написана, хотя на самом деле, когда роль писалась, ни драматург, ни режиссер об этом актере, этой актрисе еще понятия не имели — ведь речь идет не о признанном мастере, а о дебютанте. Просто если роль жизненна, должны же существовать люди, чьим творческим, человеческим данным она соответствует в наибольшей степени,— именно таких людей отыскивает Сергей Аполлинариевич Герасимов.

Мать бросила Олю Васильеву совсем маленькой, потому что появился новый муж, который не хотел воспитывать чужого ребенка. Классическая ситуация, чтобы показать человека, обделенного жизнью и знающего

«Дочки-матери». Галя — Л. Удовиченко, Аня — С. Смехнова, Резо — З. Кипшидзе, Оля — Л. Полехина

об этом, трудного, замкнутого, в чем-то ущербного. Драматург, режиссер, молодая актриса увидели и показали нечто совершенно иное.

Человека, в раннем детстве пережившего тяжкую драму, берет на воспитание общество, советское общество. Сначала был детский дом в Свердловске, а теперь: «... учусь в ПТУ, живу в общежитии. Стипендия тридцать три рубля. Кроме того, работаю. Кормлю мышей и кроликов в медицинском институте. Зарплата семьдесят рублей»,— объясняет Оля Елене Алексеевне. Потом невольно и невзначай она еще раз вернется к разговору о своих заработках. Она немного гордится ими — не деньгами как таковыми, а тем, что самостоятельна, независима и может сама определять собственную жизнь. Чувство достоинства, чувство хозяина собственной судьбы — вот что органически присуще ее натуре, а что отсутствует начисто — так это ущербность и замкнутость.

Мы говорим: коллективизм, психология коллективизма, привыкли к этим словам, и, быть может, именно привычность порой мешает тому, чтобы в искусстве они наполнялись живым и конкретным человеческим содержанием. Так вот, свердловская девушка Оля Васильева, сыгранная Любовью Полехиной, несет в себе эту психологию коллективизма с редкостной непосредственностью и прямодушием. Так ее учили в детском доме, в ПТУ, и она впитала в себя эти уроки, до конца поверила в их справедливость и мудрость. Можно представить, сколько работал с молодой актрисой Герасимов, чтобы добиться такой вот непосредственности и прямодушия. И все-таки только сыграть это было нельзя — нужно было найти это в себе. Нужно было угадать человека, который может все это в себе найти...

Взаимоотношения Оли с членами семьи Васильевых составляют сердцевину фильма. В показе этих взаимоотношений непредвзятость и бережность авторов фильма сказались особенно явственно. Вадим Антонович, Галя, Аня с их душевным неустройством, психологическими переливами — и девочка из ПТУ, которой о самом существовании такого рода переливов и неустройств просто еще не случалось, не было необходимости, потребности думать. «Вам ведь все ясно в этой жизни, Оля? Не правда ли?» — спрашивает Вадим Антонович в присущей ему иронической тональности. «Пока ясно. Может, потом возникнут сложности»,— отвечает Оля. И нет в ее словах ни настороженности, ни вызова, а есть обезоруживающее простодушие. И самодовольства нет, ну, просто нет и в помине. Ведь самодовольство — это когда человек полагает, что его интересы и воззрения, круг жизненных представлений окончательны. А Оля сознает, что у нее п о к а нет сложностей, и потому вовсе не считает себя выше и правильней тех людей, у которых этих сложностей множество. Хотя — и это тоже вполне объяснимо — далеко не всегда понимает их.

Такое непонимание и становится источником трагикомических ситуаций в доме Васильевых. Оля искренне не может взять в толк, как можно отвечать по телефону, что человек отсутствует, если на самом деле он здесь. И почему бывают случаи, когда не следует говорить правду в глаза, даже если ты вполне уверен, что это правда. Она еще не умеет разобраться, где грань между похвальным стремлением вмешиваться, не оставаться в стороне, тем состоянием, когда «до всего есть дело» — и назойливостью, стремлением непременно высказаться даже там, где твое слово будет явно лишним. Отсюда и прямолинейность ее, порой прямо-таки ошарашивающая, и безаппеляционность суждений, от которых иной раз холодком повеет, неуютом каким-то.

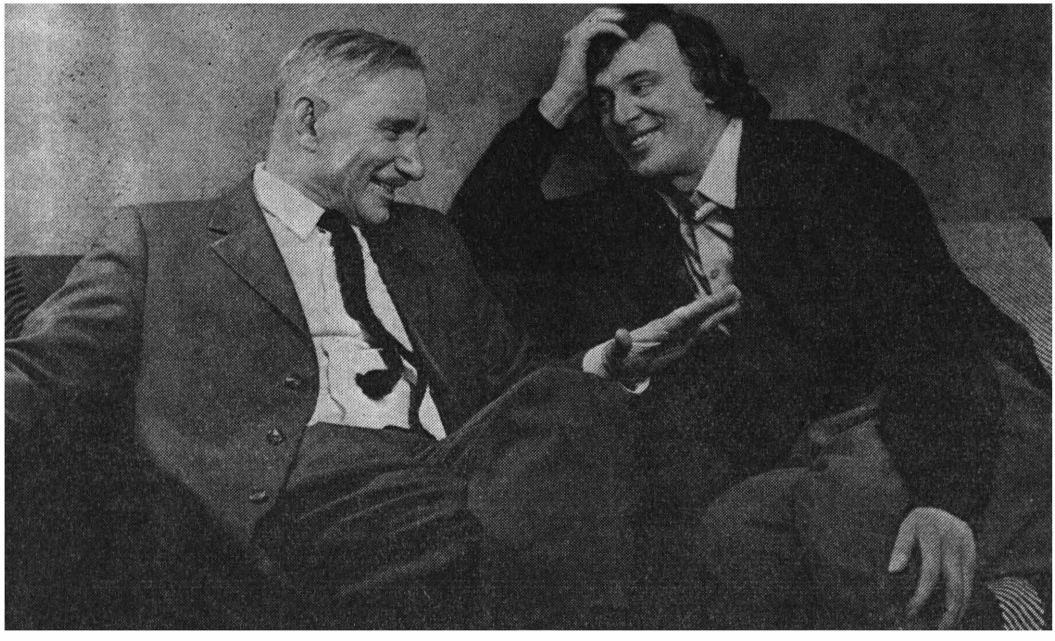
Но даже в том эпизоде, где Оля со свойственной ей решительностью объясняет Вадиму Антоновичу, что способности его средние, по ее разумению, но огорчаться не следует, и Елена Алексеевна с этим согласна,— даже здесь героиня Полехиной сколько-нибудь серьезной антипатии не вызывает. Ибо во всем, что и как она говорит и делает — впопад, а чаще невпопад,— присутствует тот самый душевный уровень, иммунитет против пошлости, которые объединяют ее и членов семьи

Васильевых, таких непохожих друг на друга, а Оле просто во многом противоположных.

Неудобств, душевных неловкостей своей наивной откровенностью она принесла немало, при том, что здесь было достаточно своих неловкостей и неудобств. И если говорить честно, после ее отъезда вздохнули Васильевы с облегчением. Но вот Оля уже далеко, в Свердловске, а отнюдь недеятельный Вадим Антонович считает необходимым для себя принять участие в ее судьбе. Что же касается Елены Алексеевны, то тут очевидна прочность взаимного доброжелательного интереса. И если говорить о нравственных уроках фильма, то, очевидно, они в том, что нужно учиться ценить друг в друге лучшее так же, как умеют ценить лучшее в людях авторы картины «Дочки-матери». Тогда, наверное, меньше будет ненужных сложностей и больше останется сил на те, без которых жизнь — не жизнь...

Однако с отъездом Оли из Москвы фильм не кончается, а для Полехиной наступают наиболее ответственные моменты. Мы видим Олю в привычной среде, за привычными занятиями, и только сама она... пожалуй, непривычна немного. Чуть больше молчит, чуть больше задумывается, чуть внимательнее приглядывается к окружающим... И рассказывает о своей поездке, причудливо мешая правду с вымыслом. Про мать рассказывает, которую будто бы нашла,— действительные московские впечатления трансформируются, и прошедшие дни предстают не такими, каковы они были, а какими Оле теперь хотелось бы представить их... И вдруг — взрыв, долгий, захлебывающийся ночной плач в комнате общежития. Что это — внутренний слом, переоценка ценностей, казавшихся прежде незыблемыми? Да нет же, нет — авторы в который раз уходят от соблазнов того, что лежит под рукой и «само» просится на экран. Не

«Дочки-матери». Петр Никанорович — С. Герасимов, Вадим Антонович — И. Смоктуновский



слом и не переоценка, а трудное, с болью, возмужание, обогащение души.

Все, что было, осталось с ней, ибо это ценности не мнимые, не эфемерные — истинные. Неблагополучная семья Васильевых дала ей то, что могла дать: представление о таком душевном родстве, которое способно и изнурять, и рождать массу проблем — именно в силу своей беспредельной доверительной близости,— но без которого внутренний мир человека оказывается неполон, лишен очень существенных красок. А незатрудненность общения, счастливая способность «контачить», всюду находить добрых товарищей — это, оказывается, совсем другое. Впервые Оля испытала чувство одиночества — на людях, среди людей. Но это вовсе не обязательно означает, что душевная цельность будет нарушена, и наступит разлад с собой. Для людей сильных, стойких, воспитанных так, как была воспитана Оля Васильева,— это, напротив, углубление цельности, а значит — укрепление ее.

Финальный кадр фильма многократно описан. Оля снова на вокзале. Она узнала адрес своей настоящей матери и едет к ней, и в руках такой же фирменный торт, с каким девушка появилась в московской квартире Васильевых. «Честно говоря, не она мне нужна. Я думала, может быть, я ей нужна?»— сказала она тогда Елене Алексеевне. Сейчас Оля, похоже, садится в поезд с надеждой, что они окажутся нужны друг другу...

Есть в фильме еще один персонаж, чрезвычайно существенный для его образной структуры,— Петр Воробьев, тот самый друг, что звонит по телефону, а потом забегает к Васильевым на часок между самолетами. Еще до его появления мы узнаем из общего разговора, что он крупный ученый, знаменитость, всемирная величина; что он реализовал себя, и удачлив, и признан по заслугам; что он широкий человек, и все души в нем не чают и ждут не дождутся, когда он придет... Через двадцать минут будет Петр — начинаются лихорадочные, радостные приготовления к встрече. Другие персонажи картины «сыграли» Воробьева еще до его появления,— какой же сложности задача выпала на долю исполнителя, поставленного перед необходимостью оправдать все авансы, выданные его герою столь щедро. Роль Воробьева взял на себя сам Сергей Герасимов и исполнил ее превосходно, от первой до последней реплики, и мы в общем поверили, что да, наверное, именно такого человека, энергичного, веселого, напористого, жизнелюбивого могли здесь ждать, как светлого праздника... Но вот он исчезает, столь же бурно, как появился, и остается ощущение некоего диссонанса не только со всем укладом, «воздухом» дома Васильевых — это как раз то, что требовалось, — но и с художественной системой ленты.

Наверное, все-таки, дело в том, что характер этот не развернут, не прописан так подробно, тщательно, как развернуты и прописаны другие персонажи картины. А именно Воробьев, задуманный как личность во всех отношениях состоявшаяся — именно он не должен быть дан одним мазком, пусть ярким и сочным. Именно он больше, чем кто бы то ни было, нуждался в обоснованиях, художественных объяснениях. Ведь когда рядом, в прямом сопоставлении (а именно это происходит в фильме) предстают такие люди, как Васильев и Воробьев, то хотим мы или не хотим, просто так уж устроен человек,— сочувствие наше оказывается на стороне того, кто в нем больше нуждается. Всемирно известный, удачливый, преуспевший по заслугам — зачем ему наше сочувствие? Он обойдется и так... К тому же Воробьев нашумит и улетит в очередную творческую командировку, в Париж или на Кавказ, а Васильев со своими душевными неурядицами останется с нами, в поле нашего внимания и сочувствия. Если бы не эта «мимолетность» Воробьева, если бы он был укоренен в картине более основательно, прочно, если бы полноправно участвовал в жизни, разворачивающейся перед нами на экране, а не врывался в нее эффектно, но торопливо,— диссонанса, смещения акцента, о которых я говорю, наверное, не было бы.

Герасимов, повторю, играет отлично, и говорить столь подробно о частном просчете общей работы можно, только имея в виду бе-

зусловную незаурядность — нравственную, эстетическую, философскую,— которая отличает картину «Дочки-матери». Фильм сделан на едином дыхании и одновременно с точным, даже жестким расчетом. В нем есть второстепенные персонажи, но нет небрежно сделанных, проходных. У каждого свое лицо — будь то девочки-балерины из кружка Елены Алексеевны или свердловские подруги Оли. Помимо прочего, фильм подкупает обаянием мастерства, уверенного, выверенного и на главном направлении и в мелочах. Можно сказать, что в сравнении со своими предыдущими лентами Герасимов сегодня 'приглушеннее, камернее,— я этого говорить не стал. Материалом для размышлений о времени, о человеке, о советском характере и путях его формирования может стать и гигантская стройка, и скромная, неприметно живущая семья,— все зависит от того, что видит художник за внешней стороной явлений.

Своим последним фильмом Сергей Герасимов это еще раз убедительно доказал.

В. Туровский

Дело о винтах

«Еще можно успеть»
Сценарий Б. Ларина, И. Гурина. Постановка И. Гурина. Оператор В. Гинзбург. Художники А. Дихтяр, А. Вагичев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Ю. Евсюков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

«Слава Карасев» — таково было рабочее название этого фильма. Сейчас его заменили на другое — беспокойное, чуточку даже тревожное и безусловно многозначительное. Название — важная вещь, даже если оно и рабочее — это как отправная точка, как ракурс взгляда, как акцент. И если имя героя было вынесено в заглавие, то это значит, что герой, во-первых, безусловно считался достойным стоять в самом центре внимания и авторов и зрителей, а во-вторых, что он не просто герой фильма, но и в какой-то мере «герой нашего времени», он — тип.

Если учесть к тому же, что события фильма разворачиваются на современной молодежной стройке, что Слава Карасев — инструктор обкома комсомола, только что назначенный на эту стройку комсоргом, то становится ясна и задача, которую ставят перед собою авторы — задача проникнуть не только на одну из передовых линий сегодняшней общественной жизни, сегодняшнего трудового фронта, но и в такой жизненный слой, где многие нити сходятся, где сталкиваются характеры, где думают о главнейших проблемах дня. Комсорг — должность такая. И не в том дело, что он, комсорг, герой фильма, призван обязательно «представительствовать» от имени всей нашей молодежи, но раз такой герой фильму понадобился, это само по себе значит, что авторы имеют намерение из всего сонма современных проблем вычленить и исследовать какие-то очень существенные, из сонма современных характеров — безусловно типичные. Комсорг — вожак. Стратег. Разговор пойдет по большому счету.

Такой фильм можно было бы ожидать с повышенным интересом еще и потому, что — стоит ли повторять многократно уже говоренное — время на дворе стоит интереснейшее. И то, что киноискусство всерьез обратилось сегодня к исследованию самых глубинных, самых сложных и диалектичных процессов, к разговору о материях, совсем еще недавно, казалось, «некиногеничных»,— произошло не в силу критических заклинаний, а опять-таки по велению времени, когда никто не может чувствовать себя от этих процессов в стороне, когда прозаичные, будничные вопросы хозяйствования, управления, взаимоотношений людей на производстве, психологических «барьеров», которые стоят на пути мощно развивающейся научно-технической революции,— все эти опять-таки отнюдь не самые благодарные для искусства вопросы занимают каждого, волнуют каждого, их обсуждением заполнены страницы газет, ими поверяются характеры в романах, спектаклях, фильмах наших дней. Экран сегодня интенсивно и небезуспешно исследует «героев НТР», о них много спорят в критической

«Еще можно успеть». Тетя Паша — Е. Уварова, Карасев — А. Толубеев

литературе — не правда ли, самая пора вступить в спор и представителям самой молодой энтеэровской поросли? Каков он, молодой герой современного производства? Каков он, комсомольский вожак середины семидесятых годов? В кипении каких проблем он живет? Как научился их решать? Как с людьми ладит?

Очень своевременный мог бы быть фильм.

Серьезность и масштабность намерений авторов — это не просто догадка проницательного критика. Аннотация к картине прямо утверждает, что «создатели фильма «Еще можно успеть» поставили своей задачей показать характер нашего молодого современника, человека высокой нравственности и большой гражданской принципиальности... Сталкивая героя с различными людьми, авторы исследуют характер героя, характеры тех, с кем он сталкивается».

Имея в виду, что аннотация и дальше формулирует цели авторов столь же лаконично и прямо, мы позволим себе к ней еще вернуться: документированная определенность всегда убедительнее зыбких предположений.

От себя добавим только, что такого фильма давно уже ждет тот зритель, для которого работает киностудия имени Горького,— зритель молодой, вступающий в жизнь, жадно ищущий помощи в разрешении волнующих его и, конечно же, совершенно неотложных вопросов, в осмыслении проблем как актуальных для всего советского общества, так и специфически «молодежных», ищущий — да не примут это за призыв к менторству в искусстве — примера увлекательного и действенного, заразительного, обаятельного, такого, с кого было бы не стыдно «сделать жизнь».

Итак, о Славе Карасеве, о комсорге.

Мы встретим его в междугородном автобусе, где, бесконечно уставший от дневных

хлопот, он вздремнет, размышляя о своей беспокойной работе:

— ...В нашем деле, бывает, даже не сразу поймешь, ошибся ты или нет — специфика такая... Мы не имеем права делать что-то не так. И ошибаться не имеем права...

Это, если хотите, заявка на тему. Герой с первых же слов, прозвучавших с экрана, коснулся таких материй, что разговора надо ждать очень серьезного. Коснулся, правда, пока вскользь, его рассуждение несколько общо, но это естественно для начала: дальше, по-видимому, будет развитие мысли. Во всяком случае, начало картины заставляет теперь ждать рассказа о событиях достаточно значительных, раз уж дали они повод герою размышлять о праве на ошибку.

Мы ждем событий. Но пока герой еще только рассказывает свою биографию, упоминает о какой-то своей ошибке, допущенной в Соколовке, но тоже вскользь, ничего не объясняя. Так бывает в теперешних фильмах — на экране перед нами тянется какая-то нить, начавшаяся еще до начала картины, она тянется, а мы пытаемся найти в ней зацепку, чтоб было за что ухватиться, чтоб тоже включиться в ход событий, чтоб начать понимать, чтоб заинтересоваться. И... ухватиться не можем. А значит, вместо заинтересованности начинаем испытывать в лучшем случае недоумение, в худшем — скуку.

Это одна из распространеннейших примет современного кино — погружать зрителя в самую пучину «спонтанно текущей жизни», не сразу обозначая в этой стремнине необходимые для ориентировки приметы главного, интересующего авторов действия. От зрителя требуется труд — надо разобраться, что к чему. Это своего рода кредит доверия, выдаваемый ему сегодняшним кинематографом.

Какая-то, пока еще не совсем понятная, хоть и узнаваемая в некоторых деталях, жизнь пестро и суматошно разворачивается перед нами в первых кадрах фильма И. Гурина. Вещает вокзальное радио, фонограмма доносит беспорядочные осколки фраз, да и в обрывочных разговорах героя тоже упоминаются события, нам пока неизвестные, имена, нам пока ничего не говорящие. Потому и сами эти разговоры проходят мимо нас, ничего не оставляя в памяти,— ничего, кроме смутного ощущения некоего жизненного кипения, в которое погружен Слава Карасев. Итог маловат, если учесть, что прошла уже первая десятиминутка фильма. Но подождем...

Герой поднимается, полусонный, к себе в квартиру, но там какая-то молодая пара — ей, судя по всему, Слава на время уступил свое жилище. Слава занимает рубль, возвращается на автовокзал, звонит в обком, спрашивает, где поесть, опять упоминает о загадочной Соколовке, о каком-то Витьке, который куда-то ушел. Жизнь спонтанно течет дальше, а «зацепки» что-то не видно — все пока невнятно.

Тетя Паша. Она чего-то добивается в окошечке телеграфа. Герой вмешивается в разговор. Речь о проданных часах, о деньгах, которые некто, обозначаемый пока местоимением «он», перевел по телеграфу, о цветах, «телеграфированных» кем-то «ей» «в поезд». В общем, что-то, по-видимому, где-то и с кем-то произошло, но мы снова не в курсе, хотя и огорчительно — герой из всего этого уже сделал кое-какие выводы, ему уже есть о чем сожалеть («Жаль все-таки, что я упустил этого парня. Но поди догадайся, что он способен на такое...»), а мы ему не можем сопереживать просто потому, что мало что поняли в происходящем на экране.

Из «спонтанно развивающейся жизни» авторы все еще не выделили сколько-нибудь внятного действия. Но подождем.

Снова телефонная будка. Слава снова говорит с обкомом. С Витькой. Мы слышим Витькин голос, он выговаривает Славе за что-то. Выговаривает долго, а мы по-прежнему ничего не понимаем.

Впрочем, может, я напрасно пишу «мы»? Может, это я такой непонятливый? Приведу тогда телефонный разговор полностью. По монтажному листу, абсолютно точно.

«К а р а с е в. Витя!.. Здорово! Ну, что ты так сразу-то? Ну, ничего я не вытворил. Ну, не поднимайте панику. Ну, что ты! Пожалуйста. Я тебя слушаю.

Голос Виктора. Мальчишество и все. Сколько раз тебе повторять, что в нашем деле такие номера не проходят! Тоже мне Макаренко нашелся! Психолог несчастный! Небось, думал, дескать, в Соколовке я в последний раз, а Молодежный далеко. Там не узнают! Узнают, не надейся! Представляешь, как после таких штучек твоих тебе авторитет зарабатывать! Еще до Марины Петровны дойдет. Не хотел бы я быть на твоем месте. Это же надо таким дураком быть. Эх, если бы я сейчас не был на дежурстве...»

Что-то не заваривается у авторов. Идет середина второй части фильма (а их всего-то семь), а мы не то чтобы мало поняли, но просто еще не нашли, чем заинтересоваться. Соколовка, тетя Паша, Витька, Макаренко, Молодежный, «еще до Марины Петровны дойдет», «не поднимайте панику»... Очень много суеты, очень много быта, но авторы воспользовались своим правом и своей обязанностью расставить акценты, выделить, как сказали бы в радиотехнике, из шумового фона полезный сигнал, только однажды,— когда камера сфокусировала внимание на дремлющем в автобусе Славе. Нет, даже не дремлющем, а так, вздремнувшем, прикурнувшем на минутку, меж делами. Деталь, явно рассчитанная на то, чтобы тронуть нас, умилить. Чуть спустя нам покажут, как он спит в кабинете обкома на сдвинутых стульях. И дохнёт от этих кадров полузабытой уже романтикой жизни беспокойной и нелегкой, жизни, в которой поэты-песенники наиболее привлекательной, а потому и непременной чертой полагают ее неустроенность. Но дохнёт, как ни грустно это констатировать, и штампом — ибо, конечно, если бы мы встретили Славу за добротным столом в таком обкоме, где уютно и не надо спать на стульях, мы, наверное, не сразу бы поняли, какой это безраздельно отданный людям и делу человек.

А между тем авторам фильма очень важно, чтобы мы это поняли. И потому свой сюжет они целиком подчиняют задаче показать, как герой активно вмешивается в судьбу каждого, встреченного на пути. Он еще не доехал до места своей будущей работы, но уже вмешался в горести тети Паши, а случайно встреченного парня, от которого ушла жена, отправил в командировку — «для восстановления семьи». Он из тех, кто «не проходит мимо», он человек чуткий к чужому горю и к чужой судьбе небезразличный. Этот, так сказать, первый штрих к характеристике героя фильм подчеркивает настойчиво и несколько даже суетливо. А далее, развиваясь, будет последовательно «накапливать» еще и такие штрихи, которые, сложившись вместе, наверное, образуют характеристику очень и очень благополучную.

Характеристику парня активного, отзывчивого, деятельного, инициативного. (Из аннотации: «Целеустремленность, требовательность к себе и людям, преданность делу, внимание к каждому человеку, встречающемуся на его пути, увлеченность своей работой — вот основные качества героя фильма, комсомольского работника Славы Карасева...»)

Но черт и штрихов, достаточных для характеристики общественной и производственной, оказывается мало для характеристики художественной. И молодой актер А. Толубеев в этой роли поставлен в положение, пожалуй, безнадежное — ему нужно вдохнуть жизнь в образ, намеченный как бы по основным тезисам некоего кодекса — кодекса, понятого, как мы увидим, довольно своеобразно.

Более того. Доведись мне на основании событий фильма написать Славе Карасеву характеристику, даже служебную — право, я бы затруднился. Потому что нелегко согласиться с той оценкой действий и поступков героя, которую безоговорочно предлагают авторы.

Об этом — подробнее.

Невнятица, на которую мы сетовали, возникла в фильме вовсе не случайно. Она, если хотите,— производное от жесткой авторской директивы — показать героя. Не исследовать, не поспорить с ним или поддержать его в чем-то, а именно показать, заявить. Дело, «которому он служит», интересует их лишь постольку, поскольку участие в нем характеризует героя. Охарактеризовав — успокаиваются и идут даль-

ше. Молодожены появились и исчезли в фильме, оставив у нас убеждение, что герой отзывчив до самоотверженности. Тетя Паша появилась и исчезла, а в результате нас информировали, что Слава из тех, кто «не проходит мимо». И так далее. Пока не доходит черед до дела, где герою предстоит проявить себя по-настоящему. До дела о винтах.

Оно занимает основной метраж фильма. В нем герой сталкивается с новыми людьми, и эти столкновения заслуживают специального разговора — уже не об авторском умении, а и об авторской позиции.

Герой добирается до комсомольской стройки и застает ее в плачевном состоянии: какой-то головотяп что-то напутал, завез не те винты, поставил строительство под удар. Завтра надо стеклить, а нельзя: винты не те. Придется, согласно контракту со шведской фирмой, платить неустойку за срыв сроков. И платить валютой (факт, который особенно акцентируется в фильме, будто, если бы пришлось расчитываться за собственную бесхозяйственность рублями, а не долларами, не стоило бы волноваться).

Судя по всему, на стройке исчерпали все способы выйти из пикового положения. «Боюсь, тут мы с вами бессильны. Товарищи пробовали»,— объясняет Славе Тимофей Степанович, человек, по-видимому, очень ответственный. К сожалению, не могу точнее определить положение героя, которого играет Н. Волков,— в фильме на этот счет указания самые туманные. Но ясно: Слава дошел до самого верха в поисках решения проблемы.

Решение, впрочем, он предлагает простое на удивление. Пойти на инструментальный завод, поговорить с рабочими, объяснить им важность задачи — и те за ночь выточат необходимые позарез винты.

Так и происходит. Идет, говорит, объясняет,

«Еще можно успеть». Девушка — Н. Русланова, Карасев — А. Толубеев

и проблема, решить которую «товарищи пробовали», но совершенно безуспешно, уже решена — Слава с торжеством везет на стройку... девять ящиков винтов.

Согласимся, в жизни всякое бывает, и наверное, наверняка даже, где-то трагически не хватает винтов. Жаль, правда, если какому-нибудь Славе Карасеву, комсомольскому вожаку, приходится затрачивать на эти винты массу энергии, которой хватило бы на многие великие дела. Хватит ли его вообще на «многие великие дела», если на залатывание чужих дыр выплескивать так много страсти? Винты, и те изнашиваются.

Но остановимся здесь. Подумаем. Что происходит в фильме? О чем нам рассказывают? И какой же это все-таки у нас год на дворе, если такая проблема занимает наше главное внимание в фильме о современном герое, и, по законам художественного отражения жизни, также должна «представительствовать» в фильме от имени проблем типичных и существенных, актуальных и общеволнующих?!

Нужно подчеркнуть — не проблема *бесхозяйственности*, из-за которой оказываются возможными такие вот казусы, не проблема *ответственности* человека на современном производстве, в наш век НТР, где все зависит друг от друга, как в хорошо пригнанном механизме... Не проблема человеческая — а именно проблема винтов, на решение которой герой бросается безоглядно и не раздумывая.

Но какие странные производственные и человеческие отношения предстанут нам, если мы все-таки попытаемся вычленить их, разглядеть их за подробно изложенным с экрана «делом о винтах»! Настолько странные и далекие от реальности, что, надо полагать, их не имели в виду, не могли всерьез иметь в виду авторы *сегодня* снятого фильма.

Ну, вообразим, что огромную, ударную стройку действительно лихорадит из-за отсутствия нескольких ящиков винтов. Однако вообразить, что герою удастся раздобыть их методом простого убеждения, «пламенного слова», не удастся. Потому что на инструментальном заводе, куда он приходит, есть свой жесткий производственный план, и рабочие не сидят сложа руки, и здесь не решишь простым голосованием, делать или не делать злополучные винты.

Ну, а если достаточно немногих, и кстати, не столь уж и «пламенных» слов (герой у авторов получился не слишком красноречив, косноязычен даже слегка, как, по-видимому, и полагается современному молодому герою), если их достаточно для того, чтобы решить проблему, то как же это никто не мог ее решить до прихода Славы?

Даже Тимофей Степанович, к слову, спрашивает осторожно: «Ну, а почему же никто не пытался исправить положение?» Но это авторов совершенно не интересует, и устами Славы Карасева они дипломатично объясняют, что «ведь этот вопрос можно и потом выяснить». Потом — это значит за пределами фильма. Ибо в фильме на него ответить невозможно — вся его логика мгновенно взлетела бы в воздух.

Логика эта, однако, не изобретена авторами, не взята с потолка. Просто она заимствована из... другого времени. Из времени, где звучал прекрасный лозунг: «Даешь!» Из прекрасного времени, давшего нам таких героев, как погодинский Гай или катаевский Маргулиес... Романтические, героические, эти образы и поныне имеют громадную, электризующую власть над нами — но прошли десятилетия, и окрепла страна, изменилось производство, его проблемы усложнились многократно, и простой энтузиазм здесь решает уже далеко не все. Это очевидно, и предположить, что авторы не в курсе дела, я не рискую — наверное, они просто не думали об этой стороне дела, озабоченные единственной задачей создать *образ комсомольского вожака* — образ, сложенный из черт хрестоматийных, временем вроде бы не тронутых. Черты хороши, и контекст, из которых они были заимствованы, хорош — одного только не учли авторы: время идет вперед.

Если даже и допустить невозможное, если вообразить героя фильма вне «контекста» времени — каким все-таки убогим окажется

его «пламенное слово» по сравнению с тем, как умели зажигать сердца его собратья в искусстве годов тридцатых! И какие, в общем, малоубедительные и хилые художественные доказательства его значительности и человеческой содержательности представляют нам авторы!

Предположим все-таки, что «джентльменский набор» качеств и добродетелей Славы Карасева заявлен. Правда, дела нашего комсорга сплошь случайны, правда, он излишне много суетится, правда, за каждой его с энтузиазмом выполняемой «акцией» не просматривается дело сколько-нибудь по-настоящему серьезное и масштабное, которое именно «вожаку» по плечу. Но все же поступки хорошие, правильные, и мы уже, вроде бы, должны проникнуться к нему если не любовью, то, как минимум, симпатией — вот живет-де среди нас простой хороший человек Слава Карасев.

И знаете, приди мы к такому заключению, создайся у нас такое отношение к герою — все было бы проще. Проще — несмотря на то, что в данном случае мы бы столкнулись с рядовым случаем рядового использования образа рядового, ничем внешне неприметного, но богатого внутренне человека. Хотя от подобного стереотипа наш кинематограф уже немного поотвык — что ж, пришлось бы привыкнуть на недолгое время вновь.

Но, углубляя конфликтную ситуацию сценария (это же только представить себе: девять ящиков винтов — и никакой спокойной жизни!), авторы фильма постарались, как смогли, углубить и сущность образа Карасева. Ведь в своем походе за винтами он вольно или невольно соприкасался с людьми, которые никак, ну, никак не хотели, чтобы комсорг вернулся с победой.

Из аннотации к фильму:

«Несмотря на то, что действие сценария ограничено одними сутками, зритель сможет проследить, как и чему научился наш герой за этот прожитый день, его взаимоотношения с людьми — что и составляет суть комсомольской работы».

Выделим особо: «как и чему научился наш герой...» Вот по этому руслу, наверное, и будет двигаться мысль фильма, начавшегося, как вы помните, с разговора о «праве на ошибку» в работе с людьми?

Судя по его собственным словам, Слава Карасев этому «участку» своей работы придает очень большое значение. Но если на «производственной» стезе он добился победы в деле о винтах, то на стезе человеческих взаимоотношений, если подытожить все свершившееся за эти экранные сутки, у него одни поражения.

Вот его взялся подвезти к стройке некий мотоциклист. В пути, разумеется, разговор. Только парень взялся излагать Славе в общих чертах свои взгляды, как комсорг, не слишком к месту, требует назвать фамилию. И мотоциклист весьма резонно ссаживает Славу посреди дороги, оставляя его размышлять о том, что, «пожалуй, не стоит начинать знакомство с вопроса о фамилии. Надо будет разыскать этого паренька, занятный он все-таки...»

Вот оставшаяся безымянной девушка со стройки начинает ему говорить о каких-то своих горестях как раз в тот момент, когда Славу волнуют одни только винты. И снова не выходит у него разговор по душам, и снова спохватывается комсорг слишком поздно: «Нужно будет отыскать эту девчонку... Как ее зовут, кстати?..»

Вот эта история с шофером... Ее нужно рассказать подробнее — здесь картина еще более странная. Посудите сами. Славе нужно ехать за винтами. Слава торопится. Он останавливает попутный грузовик. Парень в кузове соглашается подвезти, помогает взобраться, дружелюбно рассказывает о себе. Свадьба у него, едет за вином, «развернемся на всю сберкнижку»... Слава все это не очень внимательно выслушивает, а потом и говорит, что машина эта «левая», путевка шофера «липовая», и вообще, мил друг, выбирайся отсюда, а то мне по делу на инструментальный завод надо ехать.

Когда же ироничная не к месту камера фиксирует высаженного молодожена, затоваренного стеклотарой и ошалевшего от наглости

«Еще можно успеть». Карасев — А. Толубеев, шофер — А. Крыченков

своего попутчика — тогда-то и понимаешь, что позицию героя авторы фильма вполне разделяют. Ну конечно же, Карасев — максималист. И если дело касается не кровной стройки, а чужой свадьбы, то он распоряжается — именно распоряжается! — в интересах общественных. Маленькое противоречие: допустим, что на карасевском пути встал не этот парень, а другой, например, тот, которому он устроил командировку с целью «восстановления семьи»? Или другой юнец, оставшийся в карасевской квартире? Их бы он тоже вытурил из машины, окажись она вдруг необходимой для «дела»?

Что-то не увязывается в облике этого молодого человека. Одним молодоженам, как справедливо заметила в «Советском экране» критик В. Иванова, Карасев покровительствует, других, тех, которые ему, наверное, не по душе или с которыми ему не по пути на инструментальный завод,— ссаживает с машины.

Позволю себе одно небольшое отступление. Фильм «Еще можно успеть» обсуждался слушателями зональной комсомольской школы — секретарями дальневосточных комитетов ВЛКСМ. В выступлении Анатолия Кочетова, секретаря комитета комсомола Приморского судоремонтного завода, прозвучала очень здравая, очень естественная мысль. По ходу фильма Карасев не только высаживает жениха, ему этого мало. Чтобы заставить шофера безропотно подчиниться своей воле, комсорг начинает откровенно запугивать беднягу: мол, сейчас поедем в ГАИ, поедем в гараж, проверим путевку... Вот как оценивает эти действия комсорга кинематографического комсорг реальный: «Уж больно Карасев запугивает этого парня из-за незаконной путевки. Я бы, например, на его месте не выдержал. восстал... Пошел бы в милицию, сам о себе

заявил, но такого ездока наказал бы. Ведь, может, парень и так, без запугивания, готов был неделю ездить с утра до ночи за этими винтами?..»

Может быть. Тем более что, как явствует из фильма, и «левый»-то рейс шофер взялся сделать не для «калыма», а «по человечеству» — ведь свадьба! Но для Карасева нет (и, наверное, не бывает) альтернатив. В интересах дела надо было поступить так. Какие там психологические нюансы, какое уважение к личности, если страдает дело!

Добро бы авторы фильма заронили в нас зерна сомнения, что случай этот в жизни Карасева экстраординарный, что ситуация сложилась крайняя и иначе поступить было просто нельзя... Но нет, ничего тут не скажешь в пользу Карасева, нет оснований поручиться за него, что в другой, третий, в энный раз он поступит осмотрительнее. У него явно вырабатывается такой, неизвестно где приобретенный, стиль руководства — администраторский, не чуждый ни шантажа, ни демагогии.

Авторов все это, по-видимому, в высшей степени устраивает. Им кажется логичным, что после запугиваний и угроз Слава начинает разъяснять шоферу свои высшие цели. И его, вот уже второй раз за фильм, ссаживают посреди дороги, и опять-таки абсолютно резонно.

У фильма своя логика. И вся эта история с шофером нужна здесь для того только, чтобы из «столкновения с людьми» герой вынес урок, прямо-таки обескураживающий своей глубокомысленной прямолинейностью:

— Поздновато я начал свой разговор по душам. Самолюбивый парень этот шофер! Винты-то я достал, но для нашей работы одних винтов маловато!

Нет, мы так и не сумеем ответить на вопрос, заявленный в «рабочем» названии картины. Кто же все-таки такой Слава Карасев? Чем он заслужил титул главного героя, чем стяжал он известность беспокойного, настойчивого, энергичного человека, и к тому же человека «высокой нравственности и большой гражданской принципиальности»? Чем — цепью взаимоисключающих поступков, после которых о нем можно сказать «альтруист» с той же долей уверенности, что и «мизантроп»? Или тем он хорош, что его «внутренний голос» твердит — эту девушку надо запомнить, а этому парню надо помочь, а этих отыскать, а этих обласкать?..

И здесь мы зайдем в тупик, ибо и прошлое, и будущее, и настоящее героя прорисовано кое-как — все реалии, вся конкретика фильма, весь набор действий и поступков героя подчинены единственной цели — показать образ, отвечающий наиболее усредненным представлениям о том, каким должен быть комсомольский вожак. Образ, по существу, абсолютно умозрительный и сконструированный, так сказать, априорно, теоретически, вычисленный, как та планета, которую открыли без телескопа, на бумаге.

А там, в не таком уж недосягаемом для молодежной студии далеке, на тысячах строек, больших и малых — тысячи реальных комсоргов, приветливых и хмурых, радостных и удрученных, трудных и легких, доброжелательных и ершистых — разных, всяких... И к ним стягиваются многие нити человеческих трудностей и побед, волнений и надежд, дел и проблем реальных, тех, которыми живет сегодня огромная страна.

Предмет для искусства, действительно, благодарный.

О них, об этих людях умел рассказывать наш кинематограф. У них много славных экранных предшественников, воплотивших в себе на многие годы вперед само это время.

Комсомол середины семидесятых. Молодой хозяин жизни в эпоху НТР. Его духовный мир. Его волнения. Все стало сложнее, диалектичнее, интереснее неизмеримо.

И это все — пока «белое пятно» для сегодняшнего кино. Здесь не ступала нога Карасева. Новый фильм не заполнил бреши, не стал ни открытием, ни хотя бы правдивым отражением, он в стороне...

Середина семидесятых в разгаре. Время стремительно мчится. Хотя, конечно, «еще можно успеть»...

В рецензиях этого номера сошлись два фильма. Оба сделаны на одной студии, на студии имени Горького. Оба — о современности. Оба, на наш взгляд, представляют крайние точки того качественного диапазона, о котором уже не раз с тревогой говорили и в печати и в творческих коллективах кинематографистов.

Рядом с фильмами талантливыми и своеобразными, стремящимися глубоко и серьезно осмыслить процессы жизни, воплотить разносторонне и с максимальной полнотой образ современника, рядом с фильмами, обогащающими наше искусство новыми художественными поисками и открытиями, появляются ленты не только бедные по мысли и «серые» по художественному воплощению, но, порою, выходящие за пределы сколько-нибудь взыскательного к себе искусства, просто за границы здравого смысла. Ленты, облегченно и примитивизированно толкующие реальные жизненные процессы, неспособные серьезно ответить ни на один из вопросов, волнующих зрителей.

Мы публикуем рецензии о новых работах студии имени Горького, имея в виду прежде всего продолжить разговор о «качественном диапазоне» кинопроизведений. Мы выбрали фильмы студии имени Горького не потому, что именно эта студия дает наиболее веский повод поговорить на эту тему — такой разговор мог бы состояться и на материале работ «Мосфильма» или других студий страны, он, увы, равно актуален сегодня для многих наших творческих коллективов.

Однако сами фильмы, избранные для рецензирования, кажутся нам в этом смысле достаточно показательными, они демонстрируют не только разрыв в художественном уровне, но порою и принципиальную разницу в самом подходе авторов к явлениям жизни, к их анализу и экранному воплощению.

В подборке читатель найдет также две статьи, посвященные одному фильму той же студии — фильму, вызывающему острый интерес, требующему рассмотрения всестороннего и потому рождающему естественное желание выслушать представителей разных точек зрения. Подобный спор уже сам по себе свидетельствует об активном вторжении фильма в жизнь, о стремлении его авторов затронуть вопросы по-настоящему волнующие и актуальные.

Дискуссии

Е. Стишова

Исповедь и проповедь

«Последняя встреча»
Сценарий О. Агишева. Постановка Б. Бунеева. Оператор В. Егоров. Художник О. Беднова. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор М. Галудзин. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

Этот фильм бьет на чувства сильно и точно. Даже простой пересказ чисто эмоциональных впечатлений — впечатлений первого слоя — уже становится точкой зрения, оценкой, размышлением. Потому что переживания, связанные с «Последней встречей», прямо или косвенно сопряжены с душевным опытом каждого из нас, и — через каждого — с поколением «детей войны», с его судьбой.

Но когда произведение искусства задевает чувства целого поколения, оно неизменно становится в ряд явлений общественных. Сами чувства обретают социальную ценность, выражая этический склад поколения.

Тот, кто посмотрит этот фильм «холодным взором», не увидит в нем главного — души поэта.

Но метод «разгадки поэзией» в данном случае тоже обнаруживает свою недостаточность.

Фильм лежит в сфере, определить которую легче описательно, чем терминологически. Жанровые характеристики не помогут. По характеру конфликта — это социальная драма. Но метод фильма, метод обрисовки конфликта и характеров — скорее лирический. Он про-

диктован больше складом личности автора, чем характером времени, осмыслить которое фильм пытается через судьбы главных героев — Клима Авилова и Павла Снегирева, через их общность и их противостояние.

Лирическое осмысление социального конфликта — здесь, на мой взгляд, и сила картины и ее уязвимость. В таком подходе, в самой его методологии коренятся внутренние противоречия фильма, заметные не сразу, не вдруг, а по трезвом размышлении.

●

Кого не потрясет этот эпизод... Две переполненные детьми машины, защищенные брезентовым верхом от всех превратностей судьбы — от дорожной пыли, от пуль и от бомб,— пытаются уйти от преследования «мессеров», бешено форсируя моторы.

Но трагический исход чудовищной гонки предрешен еще раньше. Уже в той короткой сцене, где женщины, отбив два грузовика у отступающей войсковой части, заставили водителей везти детей в тыл, к нашим, заставили одной только силой материнской убежденности в том, что «дети жить должны», мы понимаем: дети обречены. Война, та война не делала различий между ребенком и солдатом. Перед ней, как перед смертью, все были равны...

Все ясно наперед. И все-таки эпизод расстрела детей с бреющего полета разыгрывается от начала и до конца во всех своих жестоких подробностях. И кончится он только тогда, когда одна из машин медленно, как во сне, сползет в кювет и, повременив ровно столько, чтобы дать нам надежду на спасение, взорвется.

Но прежде еще будет несколько мучительных минут преследования. Пронзительный, нарастающий звук «мессера», выходящего из пике, ритмичная дробь пулеметной очереди — и раз, и другой, и третий, отчаянный плач ребенка, забрызганного собственной кровью, и осипший, остервенелый голос водителя головной машины: «Держи дистанцию, Зыков! Дистанцию!» Но Зыков по-прежнему с тупым упорством труса видит спасение там, где была гибель. Он висит на хвосте у первой машины, не слыша ни яростных криков: «Не жмись ко мне, Зыков, ведь обоих накроет!», ни плача перепуганных детей, не замечая даже пятен свежей крови на брезенте,— только всхлипывает в истерике: «Ну, бейте, бейте, бейте!»

В воспоминании — вспышкой — об этой бешеной и трагической гонке смерти за жизнью — в ночь случайной встречи Павла и Клима мелькнет прообраз финала. Финал вернет нас — уже на другом витке — к размышлениям о том, что гибель, смерть ничего не списывает на свой трагический счет, не снимает и не отменяет противоречий, если они были в жизни. Человек умирает так, как он живет. Образ жизни всегда отражается в «образе смерти».

Но сцена расстрела детей — сцена, где сильный спас своих пассажиров, а слабый погубил и их и себя,— корреспондирует не только с финалом, с его мыслью о диалектике жизни и смерти.

Эта сцена необходима и для того, чтобы другой эпизод из детства героев — тот, где детдомовские дети обстреливают камнями колонну пленных немцев,— прозвучал так, как он прозвучал. Чтобы отозвался болью и состраданием: не жестокость, не озлобленность сирых душ, лишенных материнского тепла, но святая жажда мщения, та ярость благородная, о которой пелось в знаменитой песне военных лет,— вот какие недетские страсти кипят тут в сердцах детей и властно требуют выхода, действия, поступка.

Да и затеянный Климом обман пленного японца — ребята вместо табака подсунули ему сухую траву в обмен на ранец — это ведь тоже пусть наивный, но способ отомстить врагу, а не злобная выходка ожесточенного подростка. «Ты что, за самураев, да?» — почти исступленно кричит Клим Павлику, когда тот пытается объяснить, что ранец надо вернуть, потому что «так не по-честному», даже с врагом.

Одним словом, сюжет, построенный на чередовании смонтированных встык эпизодов настоящего и прошлого, представляет собой

прочную и хорошо рассчитанную конструкцию. Здесь каждый сюжетный поворот становится крепью для другого, здесь настоящее черпает себя в прошлом, на наших глазах прорастая в будущее. Движение, развитие нравственной идеи набирает темп от эпизода к эпизоду. В этом смысле поэтика фильма существует нераздельно с его этической темой, воплощенной в целой системе лейтмотивов.

Многие из них не новы для драматурга О. Агишева — кинематографического писателя с ярко выраженным поэтическим мироощущением. В его вещах лирическая мелодия отчетливо перекрывает все остальные, о чем бы он ни писал — о борениях ли духа, делающих юношей мужами («Нежность» и «Влюбленные»), о том ли, что обретает и что теряет личность, становясь, «как все» («Мой добрый человек»). Даже в картине о судьбах жалких, потерянных политических эмигрантов — «Встречи и расставания» — тема тоски по родине и гордая тема обретения любимым героем автора гражданской зрелости сплетаются в мотив, где лирический голос доминирует.

Пристрастие Агишева к «событиям души» выдает в нем поэта по рождению. Момент автобиографический, личный очень силен в его творчестве. Авторское «я» во всех его фильмах открывается нам через лирического героя, просвечивает сквозь постоянные мотивы, к которым Агишев возвращается снова и снова.

Мотив военного сиротства, ранних утрат и духовной стойкости личности, обязательно находящей опору еще и в самой себе,— этот мотив, который нам особенно важно отметить, возникает уже в «Нежности» (1966). Как и Тимур, герой «Нежности». Родин из фильма «Влюбленные» тоже сирота, дитя войны, в его комнате висят фотографии погибших на фронте родителей.

«Последняя встреча». Тимоша — А. Граббе, Клим — В. Меньшов, Павел — Г. Сайфулин

Лирический герой Агишева обычно проходит испытание еще и драмой любви. Умирает Лена, подруга Тимура; полюбила другого Таня, возлюбленная Родина; драматически сломалась и «личная жизнь» героев «Последней встречи» — оба любили одну девушку, но счастья в любви не дано никому.

Впрочем, на этом и кончается сходство героев «Последней встречи» с лирическим героем О. Агишева прежних лет. И начинается различие. Но прежде, чем говорить о нем, закончим разговор о сходстве.

●

Когда речь идет о лирическом характере, который проявляется не в действиях и в поступках, а в состояниях души, в переживаниях, то такая константа, как отношение автора к своему герою, исключительно важна. Авторское отношение тоже становится сферой проявления лирического характера, мерилом его нравственной ценности.

По мере того, как автор увеличивал нравственную нагрузку на своего героя, повышал степень его моральной ответственности, герой на глазах выламывался из структуры поэтического кино и автоматически включался в другую структуру, требующую иной крупности, иных масштабов — нравственных, гражданских, социальных.

А вместе с отношением к герою менялось и авторское понимание этической темы: из плоскости абстрактно-поэтической она перемещалась в плоскость более конкретных измерений, впрямую связанных с реалиями современности. (Если в «Нежности» нам, в сущности, неважно, чем занят Тимур, что составляет дело его жизни, то во «Влюбленных» картина меняется. Родин тушит нефтяные пожары, его профессия связана с каждодневным и огромным риском. Вне этой подробности не поймешь духовной сути характера героя.) В «Последней встрече» — впервые в творчестве драматурга — на первый план выходят реалии самой истории. Военное сиротство, прошлое — мотив, до сих пор существовавший «за кадром», в этой картине входит в кадр серией эпизодов, неравноценных по режиссуре, но всегда очень точных по авторской мысли.

Симптомом зрелости автора и его лирического героя является также изменившееся отношение к любви. В «Нежности» и во «Влюбленных» любовная драма была для героя вершинным испытанием на духовную стойкость: вспомним очистительные слезы Тимура посреди карнавального веселья или танец Родина после объяснения с Таней.

Для героев «Последней встречи» испытание любовью оказывается недостаточным. Любовь и здесь остается мерой личности. Но не единственной ее мерой. Нынешний герой Агишева осознает себя в деле, в совокупности сложных связей с жизнью, с временем.

Прежний лирический герой Агишева облегчал душу исповедью — исповедь была для него формой самопознания. Эта пора миновала. Настало время проповеди.

●

Героям «Последней встречи» — сорок лет.

В период съемок, до самого последнего этапа, фильм назывался, как и сценарий,—«Ровесники». Это пусть самое общее, назывное, но все-таки вполне прозрачное определение платформы, с которой и на этот раз выступает драматург.

О. Агишев — ровесник своего лирического героя. И прежде — в содружестве с режиссером Э. Ишмухамедовым, в содружестве творческом и, надо полагать, идейном — он тоже выступал от имени поколения. Но программы в тех фильмах достало лишь на то, чтобы выразить душевное состояние героя-ровесника и обозначить его немалый духовный потенциал.

Изменившийся характер мышления сказался уже в названии новой картины О. Агишева, остро и интересно поставленной Б. Буневым. От обобщенно-поэтических формулировок — «Нежность», «Влюбленные» — драматург пришел к конкретному, вполне прозаическому — «Ровесники».

Впрочем, не пора ли от общих размышлений о пути мировоззренческих исканий автора, предшествовавших новой его работе, перейти.

наконец, к самой картине? Не пора ли попытаться объяснить систему нравственных координат, отчетливо, даже с нажимом в ней намеченную? И разобраться в авторской концепции, целиком лежащей в этической сфере, на оси «личность и время».

Критика, взволнованно откликнувшаяся на фильм, не случайно уловила и выделила в нем, как главное, именно это — рассказ о Времени.

«Двое и время» — назвал свою статью, опубликованную в «Правде», К. Щербаков. «Все они (герои — *Е. С.*) принадлежат своему времени, все они впитали в себя какие-то его черты, только черты эти различны, потому что ведь и время, воспитавшее героев, было сложным, неоднозначным»,— писала Т. Хлоплянкина в «Литературной газете». Этот фильм, читаем в «Советском экране» в рецензии Т. Ивановой, «о том, что характеры формируются эпохой, временем. Эпохой, временем — прежде всего. Картина рождена желанием проследить эту сложную, противоречивую, но безусловную зависимость. В ней взяты разные слои, разные срезы времени».

Конструктивнее всех высказался, однако, не критик, а один из героев фильма, Клим Авилов. «Время делают люди, а уже потом оно делает людей»,— заявляет он с обычной для него горячностью и безапелляционностью в споре, чрезвычайно важном для понимания авторской концепции. Заметим себе (и вернемся к этому позже), что открытая полемика о том, «кто кого делает» — человек время или время человека, в фильме на этом, в сущности, и кончается. Ни Павел, ни Тимофей, третий герой картины, в этом споре, напоминающем известный диспут о курице и яйце, не противопоставляют Климу ничего, кроме общих мест: «Время изменилось!» и «У каждого времени свои проблемы...»

Время изменилось, что и говорить. И обращенные к Тимофею доверительные слова подвыпившего Клима о том, что мы-де «народ еще не совсем сознательный, темноватый кое в чем», что «с нами покруче надо, в случае чего — твердой рукой по шее», звучат несколько дико не только для зрителей семьдесят пятого года. В шестьдесят девятом, когда, по точному указанию авторов, разворачивается действие фильма, такой взгляд тоже ведь уже был анахронизмом с солидным стажем. Тоска по «порядку», по «твердой руке», брюзжание по поводу молодежи («Раньше-то мы как росли: мы думали об общих интересах, а нынешние что?..») — этот вполне определенный комплекс размышлений и тревог характеризует обычно людей, в чем-то существенно отставших от времени. Так что же, Клим из таких? Стало быть, портрет завершен? Но в том-то и дело, что с Климом все не так просто. Гораздо сложнее, чем с Павлом.

Клим

Лет в десять Клим Авилов удрал из детского дома на фронт, но побег закончился бесславно: его водворили по месту жительства. Впрочем, он не терял надежды: «Вот только подкормлюсь малость и обратно сбегу».

Клим был признанным лидером среди ребят. Не только потому, что рос смелым, решительным и волевым.

Он был идеологом.

Уже в двенадцать лет сполна отвечал за свои поступки и увлекал других убежденностью и бескомпромиссностью.

В шестнадцать стал вполне сложившимся человеком. По велению долга и сердца стоял в головной шеренге комсомольцев — воспитанников детдома номер сто шестнадцать, поклявшихся Родине «освоить новые земли, зародить в них жизнь, заставить служить суровую природу мечтам советского человека». Трепетное чувство общности — с ребятами, со страной — сжимало горло волнением, звенело в голосе, когда вместе со всеми Клим Авилов повторял священное слово «клянемся».

И — первым эшелоном отправился осваивать целинные земли, а позже, отслужив срочную службу, возвратился в созданный детдомовцами зерносовхоз. Ведь он дал клятву именем поколения — освоить новые земли и, если нужно, положить на это свою жизнь. К тому же там, на целине, были свои ребята, детдомовские. Там оставалась и Аня, а Клим

был тайно влюблен в нее и не терял надежды.

Клим работает и. о. бригадира зерносовхоза и работает, как мы видим, не за страх, а за совесть. Что называется, вкалывает. И заставляет вкалывать других.

В ту ночь, когда герои после долгих лет встречаются в степи, где прямо в стогу заночевали Павел и его приятель Тимоша, Клим приехал проведать бригаду: шла ночная пахота, видно, была самая страда.

Так они встретились — в тех местах, где за десять лет до того разошлись их жизненные пути и жизненные воззрения. А встретившись, довольно скоро поняли, что, повзрослев и даже постарев уже (обоим под сорок!), оба остались при своем.

Все так же горяч, задирист, непримирим, агрессивен Клим Авилов... По-прежнему идет напролом, по-прежнему все берет на себя. И ничего не прощает. Ему плевать на человеческие слабости, на обстоятельства. Он признает только одно — слово «надо». Вот его бог, его правда и гарантия в том, что все в его жизни правильно, все по-честному. Потому что это «надо» диктуется не волей самого Клима, не его досужими желаниями, а нуждами страны, ее заботами. И тот, кто думает иначе, кто, подобно Павлу, добровольно уходит от дела, только потому, что его, видите ли, «не тянет к земле», тот для Авилова «гад, предатель и дезертир».

Уж сколько лет прошло, как Павел уехал учиться в Литературный институт. Книгу выпустил — не зря, значит, учился. А Клим все никак не может простить ему, что тогда, после демобилизации, Павел сразу подался в столицу, нарушил клятву. Тогда, в курилке — дело было еще в солдатской казарме — Клим было с кулаками на Павла полез: «А совесть у тебя есть?» Силой хотел заставить Снегирева вернуться... И сегодня он не удержался напомнить Павлу о прошлом: «...Только слова своего я еще не нарушал. Ни разу». К книге товарища Клим относится скорее отрицательно: «Нету в ней чего-то... главного. Идей не хватает».

Но, несмотря на волюнтаристские замашки Клима, на его несимпатичное стремление всегда и везде действовать с позиций силы, на его непробиваемую убежденность в том, что именно так и надо всегда поступать — «чтобы дошло», или «для профилактики»; даже несмотря на признание авторов фильма, что сердце они отдают Павлу, Клим Авилов мне лично нравится. Я уважаю в нем честного человека, трудягу, мне импонирует его обостренное чувство справедливости, наконец, его непоказная социальная активность. Вот уж кто неравнодушный человек! Помните, мальчишки озорства ради подложили шланг с водой под ноги пожилой женщине, та упала, сбитая мощной струей, испугалась, рассыпала сумку. Очаровательные озорники еще успели крикнуть ей, что в бабушки она им не годится, а разве что в крематорий... Ум в лоб нашкодившего паренька Клим Авилов «вкладывал» увесистыми щелчками. Наверняка тому было здорово больно. Да и вообще — бить ребенка, да еще взрослому, да еще чужому человеку нехорошо. Это не метод воспитания, сказали бы педагоги. Конечно, такой метод, как говорится, не выдерживает критики, если он становится системой. Но иногда щелкнуть по лбу зарвавшегося хулигана, пусть даже малолетнего — просто необходимо.

Так что, на мой взгляд, намерение авторов ввести этот эпизод в контекст характеров Клима, с одной стороны, и Павла, с другой, чтобы еще и еще раз столкнуть их в поединке жизненных позиций, в данном случае скорее идет от авторского расчета, чем от спонтанной логики образов, к этому эпизоду уже вполне очерченных. Ведь в данной ситуации они оба правы — каждый по-своему! Павел выхватывает мальчишку из рук Клима: «Да отпусти пацана, ты, гад, Авилов!»

Камера — в фильме она чрезвычайно внимательна к актерским лицам — поворачивает к нам лицо Клима. Исступленное, налитое яростью лицо с бешеными, расширенными гневом глазами: «Ты меня знаешь, Снегирев, меня дергать не надо». Ответный взгляд Павла тверд и неуступчив, хотя и нет в нем фанатического огня: «А ты меня до сих пор так и не узнал еще?»

Авилов и Снегирев не понимают друг друга, это ясно, это доказывается на протяжении всей картины. Во всех пограничных ситуациях они стоят как бы по разные стороны границы.

Павел

Павел Снегирев. Паша. Павлик.

Это тот мальчуган в коротких штанишках, что заплакал в кабине грузовика, увидев брызги крови на своей тонкой, слабой, совсем еще младенческой ручонке.

Это подросток в казенных детдомовских шароварах, вместе со всеми кидающий камни в колонну военнопленных. И ребенок, каменеющий от страдания в час свидания в больнице с безумным отцом. Любовь к нему, такому жалкому, сломленному непосильными испытаниями, и мука от неумения помочь, спасти не ожесточили отроческую душу, а дали ей тяжкий опыт, обернувшийся в дальнейшем добротой, способностью понять чужую боль, как свою собственную. Павлик жалеет плачущего «самурая», обманутого мальчишками, его же, Павлика, друзьями. И вступается — за слабого и за справедливость. И упрямо идет один против всех, слабый против сильных. Уже битый за это по приказу Клима, он один искупит общую вину — принесет японцу кулек настоящего табаку.

Потом это юноша, в котором достало внутренней свободы и зрелости, чтобы понять: каждый человек должен быть на своем месте, тогда он принесет обществу больше пользы.

Дух его ясен, светел и свободен, не стиснут теми волюнтаристскими ограничениями, какие так типичны для Клима.

Широкий взгляд на жизнь, может быть, заложенный в нем природой, а потом поддержанный и отшлифованный временем, неизменно разбивается о догматическую прямолинейность Клима, не способного оценить, принять, понять ни одну версию человека, кроме своей собственной. Павел пытается объяснить мотивы своего ухода из совхоза. Клим не хочет ни во что вникать, не хочет понимать. Настроения, чувства, переживания, жизнь духа — все то, что так важно для Павла, для Клима звук пустой, он на это «плевать хотел».

Если Клим, добровольно возложив на себя ответственность едва ли не за все человечество, по крайней мере, за мораль своего и идущего на смену поколения, не видит за человечеством ч е л о в е к а, то Павел, живущий теми же высокими идеями века, обязательно печется о человеке, о конкретной личности. И потому, наверное, одного тянет к обобщениям, к формулировкам прямо-таки глобального охвата. Другой мыслит конкретно, не отрываясь от данной ситуации, от данного человека в ней. Ведь когда Клим на ходу «перевоспитывает» уличного хулигана проверенным способом подзатыльников, он при этом заодно клеймит и современные методы воспитания: «Нет, ты скажи, как вас воспитывают?.. Новые принципы, да? Свободное раскрепощение инстинктов?.. Европейская школа воспитания? Так, что ли? Так? Да?»

Павел в этой ситуации видит прежде всего струхнувшего мальчишку в тяжелых руках Клима. Слабого во власти сильного. Видит то, чему с детских лет противится нравственное чувство Павла, убежденного в том, что «со страху еще никто человеком не становился».

Но справедливость требует сказать, что первоначальная заданность так и не обрела в образе Павла конкретных форм индивидуального характера. Это обстоятельство очень осложнило, видимо, работу Г. Сайфулина. И, в конечном счете, опрокинуло авторский расчет: их любимый герой уступает своему антагонисту Климу перво-наперво в человеческом обаянии. В. Меньшову есть что играть. Он страстный адвокат своего героя — его человеческой цельности, его личностной правоты, его природы. А Павел, кажется, только для того и нужен, чтобы «разоблачать» Клима, то и дело «провоцируя» своего оппонента на высказывания и даже действия, должные, видимо, его скомпрометировать.

Но интерес фильма к социальному характеру, к тому, как он взаимодействует с временем, не должен был повести к ослаблению интереса

«Последняя встреча»

к личности со всеми неповторимыми особенностями ее психического склада и противоречиями в самой себе. Такой интерес к личности угадывается в истории любви Павла и Ани, которая тянется через весь фильм. По слабости ли, по трусости или от эгоизма, от боязни взять на себя ответственность, но Павел предал любимую девушку. В фильме нет тому достаточных объяснений. Ссылки на то, что «жизнь сложна», ясности не прибавляют.

Любовный мотив лишь проявляет драматургическую слабость образа Павла. Ничего значительного в суть противостояния главных героев он не привносит, разве еще одну краску в их постоянное соперничество. Только оно, это соперничество, имеет, как мы видели, не житейское, а личностное измерение. Любовь тут ни при чем. Характер Павла, его принадлежность своему времени вполне очевидны в контрасте с характером Клима.

Смерть героев

Их случайная встреча оказалась последней и роковой для обоих. В последний раз они схлестнулись в яростном споре о жизни, громко выяснили свои позиции, успели еще раз поудивляться тому, какие они оказались разные, хотя и росли в м е с т е и воспитывались о д и н а к о в о ... «Так это же хорошо, что разные»,— примиряюще сказал Павел.

И погибли. В м е с т е и о д и н а к о в о. Одной смертью.

Эпизод гибели героев, к которому картина вела нас с самого начала, с тщательно рассчитанной последовательностью, длится долго — целых десять минут. За это время в финал постепенно вплетаются все главные мотивы фильма, все туже и туже связывая в узел судьбы героев. Их гибель затягивает

его окончательно, символически превращая разные судьбы в судьбу общую.

Есть и впрямь «рука судьбы» в том, с какой неумолимостью случайности выстраиваются одна к другой, чтобы бросить героев сначала на край катастрофы, а потом привести к гибели.

Бензовоз с отказавшими тормозами неудержимо мчится по городской улице, словно корабль без руля и без ветрил. Проносятся мимо огни светофоров — красное и зеленое, зеленое и красное; испуганные, вопросительные, протестующие лица прохожих; крутые бока сторонящихся автобусов; стремительно набегает серая лента идущего под уклон асфальта дороги.

Вытолкнут из кабины и тем спасен Тимоша. И, ошалело сигналя, маневрируя, чудом обходя встречные машины, бензовоз мчится и мчится, с надеждой ли, без нее ли, пока не раздастся Климов голос: «Живем, Пашка! Сейчас я ее на клумбу посажу!»

И в этот миг, почти уверенные, что спасены, оба услышали барабанную дробь. Через улицу, из парка идут пионеры — темный низ, белый верх, красные галстуки, знамя — все, как полагается.

«Назад! Назад!» — еще успеет крикнуть Павел, но уже будет поздно, и оба они — Клим и Павел — навалятся на руль, чтобы только успеть его вывернуть вправо, резко вправо.

Все произойдет в какую-то минуту. Машину крутанет вправо, и, едва удерживая равновесие, она выскочит на парапет и медленно-медленно завалится на бок.

Мы не увидим, как бензовоз займется пламенем.

Увидим встык смонтированные крупные планы детей — их лиц, их глаз. Здесь будут лица пионеров. И среди них лицо мальчугана, которого Клим — еще вчера — учил уму-разуму. И лица тех детей, ровесников Павла и Клима, которых вывез из-под обстрела неизвестный сержант...

Поставив героев в ситуацию выбора, на самую крайнюю его точку — жизнь или смерть, гибель в мгновение ока отбросила их различия. Обнажила личность в ее исконной сути.

Но сняла ли она противоречия — прежние и будущие? Вот где, на мой взгляд, тот «вопрос вопросов», который неумолимо встает уже после титра «конец» и, подобно вспышке магния, еще резче, еще безжалостнее обозначает контрасты судеб и контрасты фильма.

Их след легко обнаруживается и в самой авторской позиции. Что же движет авторами? Потребность осмыслить противоречия времени, персонифицированные в характерах главных героев? Вскрыть их этический смысл? Или, сталкивая эти противоречия, в то же время убежденно прокламировать идейную и нравственную общность поколения «детей войны»? Сделав ее, эту общность, своей платформой для проповеди нравственных завоеваний нашей советской эпохи.

Возможно и другое толкование. Противоречия — это диалектика развития, его непреложный закон, поэтому противоречия Клима и Павла, при всей их непримиримости, плодотворны. То, что расхождения героев не несут в себе классового антагонизма, разумеется само собой. Но их общая гибель снимает и их нравственные противоречия! А они существуют. Именно это и доказывает нам фильм с такой скрупулезной тщательностью, едва ли не в каждом эпизоде сталкивая в споре своих героев.

Теперь нам осталось предположить, что концепция авторов так философски широка, так безбрежна, что вбирает все возникшие точки зрения.

Обратимся снова к критикам фильма.

«...Вряд ли,— пишет К. Щербаков,— Агишев, Бунеев, исполнители главных ролей намеревались решительно становиться на чью-то сторону. Думается, авторам важнее было показать сложные, в чем-то противоположные характеры, осмыслить условия их формирования, сильные и слабые свойства — и понять, чего же в них больше, когда так много намешано разного. Есть ли общность основы, сути, а если есть, то в чем она заключается». И дальше: «Общность человеческой сути героев запечатлелась в трагической общности

судьбы, добровольно, осознанно избранной, принятой открыто и мужественно,— что может быть убедительней?»

Сходно резюмирует свои размышления Т. Иванова: «Последняя минута жизни, стерев и сгладив различия, уравняла их в главном, общем. Но стоит ли задаваться вопросом: кто из двоих лучше?»

Этот же вопрос, опять-таки в риторической форме, ставит и Т. Хлоплянкина.

А вот рецензент «Литературной России» В. Иванов отвечает на него более уклончиво: это «вопрос для самостоятельного ответа».

Итак, критика стремится обозначить позитивный смысл фильма, соотнести его нравственный итог с нашим временем, с нынешними представлениями о прошлом, свободными от субъективистских оценок. Ни у кого нет сомнений в том, что оба подобных типа существуют в жизни, не ставится под вопрос и социальная их ценность.

С этим общим выводом критиков фильма можно только согласиться. Но хочется добавить к нему еще несколько слов. Добавить — в надежде вскрыть еще один слой фильма, в котором, на мой взгляд, и находится самый мощный источник его нравственной энергии.

●

Стоит обратить внимание на то, что фильм внес существенные акценты в знакомый, изученный и литературой и кинематографом социальный тип, к которому относится Клим Авилов.

Павел в сердцах уверяет Клима в том, что тот «застыл, с места не сдвинешь». Но он как раз и не застыл. В нем идет напряженная нравственная работа, и В. Меньшов — нельзя еще раз не восхититься актерским постижением такого сложного характера — очень тонко, иногда одним движением глаз, иногда одной интонацией «отыгрывает» целые внутренние монологи. Вот он говорит с Тимофеем (А. Граббе) о книге Павла, о том, что его «правильно долбают», и видно, как в нем вспыхивает ревность, то чувство соперничества, которое порой связывает людей узами более сильными, чем любовь.

Потом, в машине, по дороге в город, зайдет разговор о том, кто где, кто кем стал, кого куда забросила жизнь. И Клим подытожит с застоявшейся в голосе обидой, с вызовом: «Разбежались кто куда. Только такие валенки, как я да Шурик Соенко, застряли наглухо»... А во время ночного спора Клим полушутя-полусерьезно пожалуется, что до сих пор жениться не может. А не может потому, как он объясняет, что девушка с высшим образованием за него не пойдет: «Люби не люби — не пойдет. Побоится моей серости и бесперспективности. В бригаде ведь генералом не станешь, диссертацию не напишешь. Но хлебом-то кормить вас всех надо или нет?» «Но зачем тебе обязательно жена с высшим образованием?» — вполне искренне удивится Тимоша.

— Ну, ишь ты,— Клим, видно, ждал именно такой реакции.— Значит, мне сойдет какая попроще. Так, да? Посерее?

Правда, тут же Авилов поведет разговор о «морали и идеалах», тем самым авторы намекнут, что их герой мыслит гораздо шире, что жена с высшим образованием никоим образом не определяет его конечных стремлений.

Да, стремлений не определяет. Но и здесь, в этой реплике про жену, опять выступает умело подчеркнутое актером глухое беспокойство Клима, его тревога, нервность, растерянность, жажда понять что-то и неумение понять. Да ведь и его агрессивный тон, все эти «да плевать я хотел», «да я лучше в лаптях буду сидеть» и «на кой черт она мне нужна, такая цивилизация» — это не наступление, а самозащита. Самозащита человека, не столько уверенного, что он прав, сколько у в е р я ю щ е г о в этом и себя и других.

Исторические предшественники Клима, люди той же социальной генерации, не знали противоречий между чувством и долгом. Чувство и долг — это было тождество, рождающее гармонию духа, гармонию личного и коллективного сознания. Время изменило, усложнило эти связи. И Клим, понимая в общем движение времени — он умный человек,— не может осознать, в чем суть этого

движения применительно к нему лично. Потому и выдвигает оборонительную систему вроде формулы: «время делает людей, а потом люди делают время». Страстно желая быть хозяином времени, то есть «хозяином жизни», он добровольно определил свое место в этом мире. И не собирается менять свой выбор.

Казалось бы, все сложилось так, как он хотел. Но Клим Авилов не чувствует себя счастливым на своем месте. Виноват ли в том его «смурной» характер? Да нет, пожалуй. Нельзя не заметить, что рядом с Павлом Клим словно бы теряет свою обычную уверенность, и подавленный этим, в общем-то не свойственным ему ощущением ведет себя особенно агрессивно. В присутствии старого товарища он болезненнее переживает тот мучительный разлад между долгом, который исповедует истово и искренне, и чувством, все чаще внушающим ему сомнение: так ли живу, все ли со мной в порядке?

Этот комплекс я бы назвала чувством этической неполноценности. Ведь устарел не социальный тип, воплощенный в образе Клима,— устарели некоторые этические воззрения, имманентные ему и времени, его создавшему. Конфронтация социальных героев проходит не по социальному — по этическому признаку.

Павел — писатель, Клим — «простой работяга», как он сам себя называет. Но социальная принадлежность того и другого имеет в фильме не социальный, а этический акцент. Социальное положение героев — это их в ы б о р, а не стихия, не результат случайно сложившихся обстоятельств. И их противостояние, так настойчиво педалированное,— это противостояние двух этических версий человека, сложившихся параллельно, в одинаковых обстоятельствах, в одно время, в нашем едином — в своей классовой, социальной, политической сути — обществе.

«Последняя встреча»

Перед нами проблема разности средств на пути к цели в то время, как цель едина. И только в ситуации, способ разрешения которой у обоих совпадает, и обнаруживается их коренная общность. Их в ы б о р — спасти детей хотя бы ценою собственных жизней — определился мгновенно, даже импульсивно. Этический запас каждого «выдал» свой главный код: чувство долга.

...Смогли бы они договориться? Может быть. Не будь Клим таким непримиримым, не будь Павел таким заносчивым... Но стоп — здесь начинается вторжение в сферу психологии характеров, в фильме не разработанную специально. Видимо, для пущей точности замысла. Чтобы разность характеров не поглотила разность этических воззрений.

●

Вернемся снова к вопросу об итоге. В чем же он все-таки? Выяснилось, что Клим и Павел правы каждый по-своему, в системе своих нравственных координат, продиктованных временем. Что героическая гибель не снимает их противоречий и уж тем более не может стать способом их преодоления. Как учит опыт истории, противоречия времени разрешаются в процессе развития жизни, в ее движении. Смерть же, даже героическая,— это статика, неподвижность. Вот почему закрытый финал представляется мне искусственным в этом, таком живом фильме.

Почему же О. Агишев выбрал трагический финал? Известно, правда, что весь фильм родился из финала: драматург прочитал в газете о двух водителях, погибших, спасая детей. Но этот факт дела не меняет. Фантазия художника вольна, она властвует над фактом. Я думаю вот о чем: а не явился ли такой фильм издержкой на пути к гармонии любой ценой, даже ценой смерти своих любимых героев? Ведь Клима и Павла ж и з н ь развела, а с м е р т ь — соединила и помирила.

В эстетике поэтического кино такой прием был бы оправдан — хотя бы нашей внутренней настроенностью на восприятие поэтического текста со свойственными ему условностями.

Для строгой поэтики «Последней встречи» развернутая метафора финала оказалась, на мой взгляд, неточной, пусть и эффектной. Эта метафора допускает слишком много толкований и ставит слишком много вопросов — очевидный симптом «недостаточности» концепции.

Как, например, трактовать, почему Клим и Павел выталкивают Тимошу из машины, да еще на всем ходу, отчего он кубарем катится по земле, рискуя сломать себе шею? (Видимо, и такая подробность значительна — иначе зачем оператору снимать этот головокружительный прыжок?) Ясно, что решительный поступок героев, помимо житейских смыслов, бросающих последний отсвет на характеры Павла и Клима, имеет какой-то «высший смысл». В чем он? В чувстве ответственности старшего поколения за младшее? В заботе о будущем? Или в каких-то особых надеждах, какие связывают авторы с новым поколением, эскизно, уж очень эскизно очерченным в образе Тимоши? Или, наоборот, в стремлении о т д е л и т ь Тимошу от Павла и Клима? В стремлении подчеркнуть, что Тимоша — человек не из их поколения? Что он человек какой-то совсем другой сути, уже не способный на гибель во имя идеалов, одинаково владеющих Климом и Павлом, несмотря на то, что они люди разные во многих своих тенденциях?

Но если это так, если и впрямь таковы «хиповые» мальчики без романтических иллюзий, но с идеями, с верой в технический прогресс и с налетом делового цинизма, то тогда придется признать, что эта «третья сила» представлена в фильме такой художественно непереваренной схемой, таким набором традиционных цитат, что Тимошу не принимаешь всерьез. Вплоть до самого конца — до спора всех троих в квартире Клима.

Это отлично поставленная сцена, где сполна проявился режиссерский темперамент Б. Бунеева. Здесь, в сцене спора, чувствуется настоящая гражданская страсть, настоящая глубина режиссерской трактовки. Чуткая камера оператора В. Егорова работает в режиме классного сейсмографа, делая видимым то, что неуловимо глазом,— работу души.

Больше всех, как всегда, горячится Клим. Павел ведет себя так, словно знает и чувствует больше, чем говорит, да и спорить ему с Климом не интересно, все равно тот ничего не поймет, потому что понять не хочет.

А Тимоша, как и положено «современному герою» из юношеских повестей 60-х годов, держится раскованней и проще всех. С удовольствием ест и пьет, с удовольствием спорит, с удовольствием танцует с хозяйкой дома, сестрой Клима, какой-то модный танец — то ли «шейк», то ли «манкис».

И видно, что Тамаре легко и хорошо с ним; что та естественность, с какой Тимоша радуется жизни, принимает ее с доверием к ней и уверенностью в себе, зажигает в Тамаре ответный огонь — желание такой же радости, и легкости, и свободы... Все эти нюансы тонко отыграны и актерами (Тамару играет Л. Мышева) и режиссурой.

Но самый значительный итог сцены — это разговор Клима и Тимоши вдвоем, когда Павел с Тамарой говорят о своем на кухне. Оказывается, что они-то, Клим и Тимоша, вполне могут договориться, что Тимоша своим доверительным, свободным отношением к Климу как бы снимает с того напряжение. Но будет ли это договор «на равных»? Тимоша чуть-чуть, едва заметно, но снисходителен к Климу, а Клим этого не замечает, не видит. В конце концов, они вместе поют «Утро красит нежным светом»...

И каждый вкладывает в это пение свой смысл. И Тимоша, рожденный в сорок пятом. И Клим, дитя войны. И авторы.

Вспомним еще раз, что О. Агишев — ровесник своих героев, человек равной с ними судьбы и равного опыта. Придет время, и он, возможно, яснее, полнее ответит на вопросы, им же поставленные в этом фильме, устами своих будущих героев. Его творческая эволюция — от «Нежности» к «Последней встрече», от созерцательной поэтики состояний к динамической поэтике поступков, его внутреннее движение от исповеди к проповеди — это ли не залог роста?

Сегодня О. Агишев имел мужество поставить вопросы, нравственный смысл которых не исчерпывается потребностью одного только поколения, он важен для всего нашего общества, где этические проблемы неизменно находятся в эпицентре гражданского интереса.

Как сложится его путь в завтра?

В любом случае — и да простится мне игра слов — фильм, о котором говорят и спорят сегодня,— не последняя встреча с героями Одельши Агишева.

А. Демидов

Человек и его прошлое

Этот фильм скорее всего надо рассматривать как социально-психологическую драму, где судьбы главных персонажей прослеживаются в тесной взаимосвязи с историей страны. А центральный конфликт заключает в себе столкновение разных мировоззренческих и социально-гражданских позиций.

В этом столкновении участвуют представители одного поколения — писатель Павел Снегирев и совхозный бригадир Клим Авилов.

Они встречаются почти случайно — ночью, в поле, куда Павел забрел, путешествуя во время отпуска по местам своей юности. Они встречаются «почти случайно» потому, что встреча эта все равно произошла бы, ибо, кто знает — может быть, ради нее Павел и решил посетить места, давно им покинутые. И вот герои встретились и проводят вместе два-три дня. Говорят о прошлом, интересуются делами друг друга, вспоминают друзей и беспрерывно спорят, словно продолжая давний спор, в котором просто выдалась «небольшая» передышка, исчисляемая десятью-двенадцатью годами.

Встреча и спор героев постоянно прерываются кадрами воспоминаний, где перед нами проходят картины детства и юности героев: в них черпаются истоки конфликтов,

возникают новые поводы к взаимной полемике, там ищутся аргументы, подтверждения нынешним позициям героев.

Сформулировать главную тему фильма довольно трудно. Куда легче определить суть противоборствующих начал, которые выражают герои. От их спора тянутся нити к множеству сложных проблем. Он втягивает в свою орбиту множество вопросов, причем любой из них мог бы стать основой вполне самостоятельного произведения.

Ограничусь пока простым перечислением тем и мотивов, возникающих в фильме.

Судьбы одного поколения. Два героя: росли вместе, воспитывались одинаково, а стали людьми разными. Почему?

Взаимоотношения поколений — выросшего во время войны и послевоенного. В фильме действует друг Павла Снегирева — Тимофей, 1945 года рождения. Между ним и Климом идет свой спор, да и с Павлом Тимофея связывает не так уж много. Их близость скорее заслуга Павла, человека терпимого и внимательного к чужим взглядам, человека, интересующегося молодежью. Этот треугольник: Клим — Тимофей — Павел — отдельная и непростая проблема.

Война в восприятии ребенка. В фильме воспроизводятся картины военного детства героев. Их функция, с одной стороны, в исследовании истоков характеров нынешних антагонистов — Клима и Павла. С другой — в этих эпизодах присутствует вполне самостоятельная тема — гуманизма истинного и мнимого, тема, звучащая особенно остро, ибо материалом для ее анализа являются события войны, а объектом выбраны дети.

Истоки творческого, художнического начала в человеке. Эта тема тоже существует в фильме, ибо Павел Снегирев — бывший детдомовец — стал известным писателем, и картины прошлой жизни героя должны — по замыслу авторов фильма — показать нам процесс формирования личности, индивидуальности художника.

Человек и прошлое. Этот мотив проходит через весь фильм — отношением к прошлому, характером его осмысления и восприятия и отличаются герои. Прошлое для каждого из них — нравственное и духовное испытание.

Перечисление затронутых в фильме тем и мотивов, наверное, можно продолжить. Но я, пожалуй, выбрал основные, изложив каждый из них в намеренно схематичном виде. Очевидно, что любая из взятых тем — предмет отдельного анализа. И хотя сценарий фильма, на первый взгляд, выстроен по строгим законам драмы, концентрируя действие вокруг двух главных героев, спор которых является своеобразным единым сквозным конфликтом произведения, тем не менее, по множественности и сложности мотивов, по охвату жизненного материала сценаристу Одельше Агишеву скорее требовалась форма романа, чем кинопроизведения. «Дилогическое противостояние» героев в данном случае не только не исключало полифонической структуры фильма в целом, но и не могло обойтись без нее.

Именно с этой целью — поиска полифонически «сложной» структуры — в действие-диалог героев вкраплены фрагменты воспоминаний. Им надлежит дать действию многозначность, вывести его на простор больших обобщений. С помощью этих «воспоминаний» сценарист надеется преодолеть изначальную заданность драматического противостояния, дуэта антагонистов, создав сложную образную структуру фильма, охватывающего огромные пласты жизни героев и жизни нашей страны. Но, как ни парадоксально, прием воспоминаний явно не укладывается в жанровый тип материала, по преимуществу эпического характера. «Воспоминание» само по себе — прием лирико-поэтического искусства и чаще всего, как говорят литературоведы, монологической структуры действия. «Воспоминание» неизбежно отражает личность и характер вспоминающего и не может существовать вне его субъективной оценки. Между тем Агишев стремится к известной объективности анализа, ему необходимо проследить судьбы своих

героев с предельной достоверностью. Но прошлое героев нам дозволено видеть глазами самих этих героев, причем по преимуществу одного из них — Павла Снегирева, что, конечно, придает всему фильму характер лирический, субъективный, замкнутый на личности главного героя, молодого и, видимо, талантливого писателя. Между тем задача у сценариста другая, и «воспоминаниям» принадлежит, по замыслу, функция чисто эпическая. Или, говоря иначе, «авторская» — разъясняющая, анализирующая.

Поэтому мне и кажется, что в фильме прием «воспоминаний» не осмыслен с точки зрения его места в общей жанровой структуре. По охвату жизненных событий и судеб героев произведение тяготеет к роману. Но выстроен фильм скорее по законам драмы, где воспоминания дополняют диалог и создают иллюзию многоплановости действия, на самом деле целиком сосредоточенного на диалоге. И не случайно сами воспоминания в фильме становятся эпизодами, в которых сообщается необходимая, требуемая по сюжету, дополнительная информация. Яркого образного решения эти эпизоды не получили, что объясняется, по-моему, тем, что режиссер Б. Бунеев и оператор В. Егоров не нашли к ним какого-то своего художественного ключа. То ли это эпизоды от авторов,— тогда вполне уместна их известная остраненность, которая, правда, нарушается вторжением субъективной оценки их героем (Павлом Снегиревым); то ли эпизоды эти — от лица вспоминающего героя, но тогда сценам недостает специфически индивидуальной, поэтической окраски.

Этот разговор о противоречиях жанровой структуры фильма возникает, думается мне, не случайно, ибо в талантливо написанном сценарии виден весьма распространенный ныне просчет. Существует закон определенной взаимозависимости жизненного материала, положенного в основу произведения, и его художественной структурной организации. В данном случае автора сценария можно упрекнуть в том, что взятый жизненный материал и жизненные проблемы не требовали такой драматической концепционной жестокости, нуждались в более свободном и многоплановом изложении. Либо создателям картины необходимо было строго ограничить круг проблем — в противном случае неизбежны уступки схематизму, замена анализа проблем их констатацией, что в какой-то мере и происходит в фильме. Впрочем, об этом — о содержании и существе проблем, поставленных в экранном произведении, — нам и предстоит теперь говорить...

●

Фильм начинается и заканчивается одинаковыми кадрами.

Под напряженно-динамичную тревожную музыку по степи бегут мальчики и девочки. Они бегут радостные и взволнованные, бегут так, словно решили взять штурмом какую-то прежде недоступную высоту. Вначале мы, естественно, не понимаем, о чем идет речь. Но позже — примерно в середине фильма — эпизод возникнет вновь, и мы узнаем, что в этом кадре рассказывается о том, как комсомольцы-детдомовцы основали в целинных степях один из первых зерносовхозов. Впрочем, смысл эпизода шире своей сюжетной функции. И не случайно он появляется в фильме трижды. Здесь дан образ целого поколения — единого в своих устремлениях, крепко спаянного какими-то особыми узами. Людей роднят любовь, дружба, товарищество. Поколения связывает и формирует время.

В массе бегущих ребят находятся и герои фильма — Павел и Клим. К этой странице своей юности они мысленно обращаются уже будучи взрослыми. И эта же картина вновь возникает перед ними, когда герои фильма мчатся на потерявшем управление бензовозе и, жертвуя своей жизнью, спасают жизнь детям. И тогда — в картине ушедшего детства, полного ликующего ритма надежд,— и сейчас — в тесной кабине бензовоза, неотвратимо несущегося к катастрофе,— герои вместе, они представители одного поколения. Между тем, как это явствует из фильма, Павел и Клим — люди принципиально разные, каждый — со своими убеждениями и жиз-

ненными позициями. Что же тогда объединяет героев в финале?

Финал можно трактовать по-разному, хотя, на первый взгляд, он достаточно однозначен. Любители «открытых финалов» и оптимистических выводов легко найдут в развязке произведения мысль о высоком единстве поколения, прошедшего тяжелую пору военного детства и испытавшего трудности послевоенных лет. Да, герои — разные люди, но в решающий миг они вновь вместе, как и тогда — в бескрайней и голодной степи, осваивать и перерождать которую пришлось им, еще совсем юным.

Но этой «оптимистической» трактовке можно противопоставить другую точку зрения. Почему, собственно, поступок героев в финале следует объяснять идеей единства поколения и прошлым персонажей? Что это — своего рода возвращение долга безвестному шоферу, который во время войны, рискуя жизнью, вывозил детей, среди которых были и герои, с оккупированной территории? Или память о собственном трудном детстве заставляет героев жертвовать собой? Или, наоборот, толчком к подвигу становятся воспоминания о той поре, когда, полные юношеского энтузиазма и сил, они смело шли на преодоление трудностей во имя своего долга перед страной, перед Родиной?

Когда «взбесившийся» бензовоз несется по тихим улочкам городка, действие перебивается и картинами бомбежки машин с детьми и картинами основания целинного зерносовхоза,— авторы фиксируют эти, как им кажется, поворотные, центральные моменты в судьбах героев. Но закономерен вопрос: не проще ли объяснить поступок Клима и Павла естественным чувством долга, гуманности, ответственности, независимых от того, к какому поколению принадлежат герои? Разве их посту-

«Последняя встреча». Аня — С. Орлова, Клим — В. Меньшов

пок не определяет тех качеств, которые вообще свойственны советскому характеру? Ведь не предполагают же авторы, что не будь у героев такого детства и такой юности, они преспокойно бы наехали на колонну пионеров...

Развязка фильма драматична, но, пожалуй, не до конца убедительна. На мой взгляд, антагонизм героев, по-видимому, отчасти смутил самих авторов. Понадобилось так называемое диалектическое примирение противоречий. Но на самом деле, финал картины — это некоторая капитуляция перед заявленной самим сценаристом остротой конфликта. Причем, эта капитуляция намечается уже в процессе фильма, точнее — перед его финалом. Сначала в кабине бензовоза Павел скажет, что он и через двадцать лет признáет Клима, скажет — с не оставляющей сомнений непримиримой интонацией, — как о своем принципиальном противнике. Но тут же, всего через несколько реплик, на недоуменное размышление Клима о том, что вот росли все одинаково, воспитывались одинаково, а получились совсем разные, Павел неожиданно бравурно ответит: «Так это хорошо!..»

Реплика, по-моему, неудачная, ибо вряд ли автор сценария полагает, что проблема разных судеб внутри одного поколения разрешается так легко и просто. Так или иначе, но финал лишает позицию авторов фильма определенности. И не случайно на помощь приходит весьма простой драматургический ход; еще в начале ленты мы знакомимся с водителем Кисловым — нерадивым пьяницей, по вине которого и не были исправлены тормоза у машины. Вот это «ружье» и выстреливает в финале ленты.

Впрочем, финал поддается другому толкованию — более философскому и более обобщенному. Здесь может присутствовать мысль об определенной завершенности пути целого поколения, о его исторической исчерпанности. Тогда оправдан драматизм финала, хотя и это не делает его более убедительным. Ибо, если мысль об исчерпанности, завершенности вполне приложима к образу Клима, человека, отставшего от времени, то эта же мысль никак не согласуется, на первый взгляд, с образом Павла, человека, идущего в ногу с эпохой.

Но возможно и третье толкование финала. Трактовка, в которой выражено понимание автором сценария самого понятия «поколение».

Что это такое — поколение? Ведь, действительно, люди, составляющие его, не могут быть одинаковы. Под знаком поколения «собираются» люди разных индивидуальностей и разных характеров. Что тогда связывает их? И существует ли вообще эта общность — поколение? Наверное, все же существует...

Поколение образуют люди одного социального и исторического опыта, люди, обладающие приблизительно равным запасом знаний, накопленных предшественниками, люди, чей внутренний, психологический и нравственный мир формировался в относительно близких условиях и среде, под влиянием определенных идей и идеологии времени. Кстати, в фильме по этому поводу Клим замечает: «Время делают люди, а уж потом оно делает людей». Реплика остается без ответа, и хотя справедливость ее, на первый взгляд, не вызывает сомнений, она опровергается всем развитием фильма. Ибо Клим заблуждается, полагая, что он, к примеру, принадлежит к тем людям, которые делали е г о в р е м я. Не всякое поколение является строителем времени, иные приходят в уже вполне сформировавшуюся среду, и она делает их — этих новых, пришедших в мир людей (вспомним вторую часть реплики Клима).

Клим прав чисто теоретически, и его рассуждение безукоризненно исторично. Но прав и автор сценария, ибо самое понятие «поколение» всегда эфемерно, если соотносить его с реальными процессами развития и роста страны, ее истории. Скажем, время Клима, его традиции и его идеология формировались отнюдь не поколением бегущих в начале ленты по степи мальчишек и девчонок, переживших, однако не прошедших через войну, скорее свидетелей, но не активных созидателей жизни в послевоенный период развития страны.

Конечно, различные поколения существуют, но разве все из них в силу естественного дви-

жения времени обладают исторически активной самостоятельностью? Поколение, в полном смысле этого понятия, не рождается каждое десятилетие. Отличие, зачастую частного характера, одной возрастной группы от другой еще не означает, что мы имеем дело с разными поколениями. Поколение — это этап истории страны и этап развития ее идеологии. Поэтому сложно, на мой взгляд, о героях «Последней встречи» — Павле и Климе — говорить как о людях, представляющих отдельное поколение. Я бы сказал, что эти герои являются как бы детьми вполне определенного поколения, быть может, последними его представителями, того поколения, которое строило первые пятилетки и прошло Великую Отечественную.

Мы часто и справедливо пишем о преемственности поколений. Но зачастую подразумеваем под этим преемственность в узком смысле — разных возрастных групп («отцы и дети»). Между тем преемственность поколений в высоком значении — это преемственность различных исторических этапов, это закон, лежащий в основе единства развития страны. В образе Клима различимы черты, унаследованные им от отцов и дедов — энтузиазм комсомольцев 20-х годов, святое и жертвенное отношение к труду, верность идее созидания, строительства. Но авторами фильма образ этот неоправданно возведен в символ, в знак идеологии определенного поколения, ему придана чересчур большая, я бы сказал, историческая значимость. Клим не может служить рупором идей своего времени и нести на себе тяжесть не им совершенных ошибок. В историческом контексте фигура Клима более драматична и менее декларативна.

Решив исследовать определенный социальный тип определенной исторической эпохи, авторы ленты взяли в качестве объекта анализа человека, который всего лишь отразил в себе время, но не стоял у его истоков. Поэтому выбор героя не вполне соответствует, по-моему, возложенной на него сценаристом идейной нагрузке.

Это приводит к тому, что нам попросту становится неясен возраст героя, ибо, по логике, юность Клима протекала в 50-х годах. Клим — герой «первых эшелонов» целинников, совсем недавно еще выступавший в искусстве героем «сверхположительным». Впрочем, возможно, Агишев хотел уже с известной временной дистанции — с позиций сегодняшнего дня — критически и социально осмыслить молодых героев именно 50-х годов? Но тогда непонятно, почему Клим «напичкан» идеями и суждениями, вплоть до их особой лексики, явно более раннего происхождения (40-х годов)? Ведь так или иначе, Клим воспринимается как герой именно предшествующего времени. Более того, образ возведен в некий знак того времени, в связи с чем определить местоположение этого героя и его поколения в истории весьма затруднительно. Причем, даже если принять точку зрения автора сценария, то все равно самое понятие поколения трактуется им отчасти субъективно. Для него люди одного поколения (так, по крайней мере, кажется в финале фильма) — это люди, умеющие найти молниеносно общий язык в опасности, в острокритической ситуации. Ведь и в тех сценах, где мы видим героев бегущими в толпе по степи, их тоже объединяет всего лишь какой-то общий порыв, общее движение. Эти бегущие дети наверняка все разные, но здесь они слитны, охвачены единым настроением. Аналогично какая-то особая реакция словно бы одновременно срабатывает у героев в финале. Актеры Г. Сайфулин (Павел) и В. Меньшов (Клим) играют эпизод великолепно, между персонажами как будто существует телепатическая связь. Перед лицом опасности, смерти, наконец, они говорят на одном, только им понятном языке. Эта сцена производит сильнейший эффект — не трагичностью развязки, а своим пафосом неотвратимого рокового единства двух абсолютно разных людей.

Но почему они разные? Драматургом избран острый сюжетный ход, исключавший однозначность объяснений. Мы не можем сослаться на то, к примеру, что один из героев, предположим, вырос в городе, а другой в деревне, что у одного родители были интеллигенты, а у другого люди попроще. Нет, все

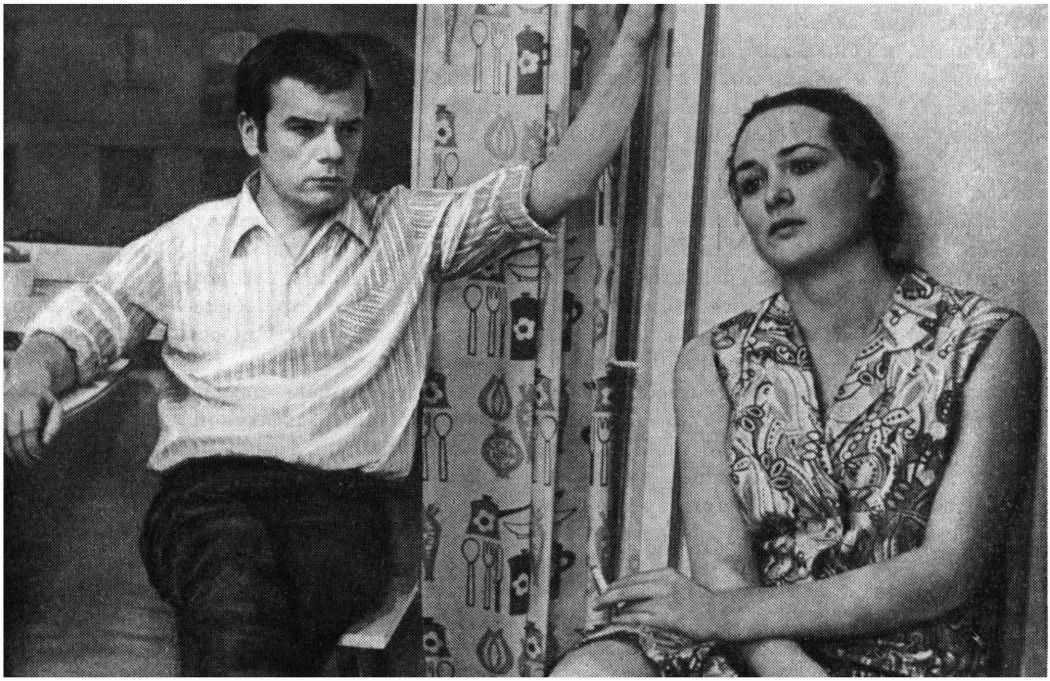
одинаково: одна война, один детдом, одни увлечения, одни заботы...

О. Агишев, к сожалению, не отвечает и на этот вопрос. Да и можно ли, в сущности, на него ответить? Это ведь, наверное, даже биологическая проблема скорее, чем социальная. Как уж тут объяснить — отчего один стал писателем, а другой остался в совхозе? И все же объяснение найти можно было — только, разумеется, не из весьма абстрактных фактов, связанных с профессиями персонажей. Объяснение можно было бы найти, минуя вовсе этот вопрос о профессии и вынося на поверхность вопрос более существенный и социально конкретный. Вопрос о взаимоотношении сложившихся представлений с требованиями изменившейся общественной обстановки, диктующей иные критерии и иные суждения. И хотя эта тема в фильме присутствует, ей для полного своего развития и утверждения, пожалуй, недостает психологической глубины в обрисовке характеров героев, прежде всего Павла.

С кем вступает в конфликт Клим? С героем, с которым он в конфликте уже чуть ли не двадцать лет, с Павлом — человеком, отличавшимся иным мироощущением уже в детстве. Фигура Павла, несмотря на прекрасную игру Г. Сайфулина, лишена подлинного драматизма. Ведь Павел, обвиняющий Клима в «застылости», тоже недалеко, как говорится, ушел. Вся разница в том, что «застыл» он (еще в детстве) на другой точке. В сущности, Клим сталкивается не со временем, но со своим антагонистом детских лет. Антагонистом, будто бы представляющим иное время. Парадокс ситуации в том, что это «иное время» Павел почему-то представлял уже в детстве. А что произошло за прошедшие годы? Как повлияли они на Павла? Был ли у него какой-то свой конфликт с эпохой? Разумеется, не был, и если для Клима происходящие вокруг перемены — повод для сложных по-своему раздумий, отражающих его мучительно тяжелый внутренний разлад со временем, то для Павла все, что ни происходит — радостная закономерность, предмет громких и высокопарных сентенций о мировой культуре и мировой цивилизации. Впрочем, актер театра на Малой Бронной Сайфулин эти сентенции наполняет истинно «эфросовским» пафосом — возвышенным и лукавым одновременно.

Но не сводится ли таким образом вся история к частному случаю? И не видим ли мы вместо социальной драмы жанр, который я позволю себе назвать мелодраматической притчей? Не зря, должно быть, роковые случайности и совпадения играют столь важную роль в фильме. И «выстрелившие» тормоза, и несостоявшаяся по ряду простых недоразумений любовь Павла и Ани — все из той же обоймы сильных приемов, дающих всему произведению оттенок известной фаталистичности. Перед нами, как говорили прежде, классическая в своем роде «драма судьбы». Драма роковой несовместимости двух людей и их рокового единства. Драма неотвратимой вражды, примиряемой смертью. И эта схема прочитывается через весь фильм. Именно схема, ибо ответить на вопрос, почему Клим — хлебороб, «застывший» где-то в 40-х годах, а Павел — писатель, обращенный к мировой культуре, практически невозможно, не дав образы героев в становлении и развитии. Это просто совершенно метафизическая проблема, которая, впрочем, и в фильме решена вполне метафизически: один мальчик в детстве был грубый, сильный, активный, напористый, а другой — нежный, внимательный, робкий, застенчивый. Так и выросли...

В споре Павла и Клима авторы фильма целиком на стороне первого. Клима они категорически не принимают. В чем именно? Разумеется, в его жизненных позициях, в его неприятии всего нового, вплоть до узких брюк, модных танцев и современной литературы. Идеи Клима довольно просты, и если я до сих пор не рассказал о них, то только потому, что рассчитывал на догадливость читателя. А суть этих идей — в политике твердой силы, твердой руки, в проповеди, как он выражается, «правильной» жизни. Но эту «правильную» жизнь, по мнению Клима, следует строить силой, ибо народ наш — как он говорит — еще темный



«Последняя встреча». Павел — Г. Сайфулин, Тамара — Л. Мышева

и несознательный. На него только страхом можно воздействовать. А каждый, кто не хочет жить правильно, считает Клим, является дезертиром и предателем, которых судить надо. И рано или поздно — восклицает он в одной из сцен — мы всех предателей судить будем — по всей совести!

Клим против взаимодоверия как основы человеческих и трудовых отношений, он недоволен и современной молодежью. Идеи Клима имеют под собой известную социальную почву и в несколько сгущенно-утрированном виде отражают известные настроения конца 40-х годов. Причем, авторов, несмотря на явный субъективизм позиции и известную неточность социальных характеристик (вряд ли человек именно такой «профессии», как у Клима, может исповедовать подобные идеи, имеющие место в другой социальной и общественной среде), все же не упрекнешь здесь в тенденциозности и отсутствии историзма. Субъективизм дает знать о себе четко выраженным неприятием Клима как социальной фигуры. Но вместе с тем образ этот не причислишь и к негативно-отрицательным, ибо герой — честный труженик, человек, дающий стране хлеб, и скорее всего его вполне благородные цели просто находятся в драматическом разладе со средствами, которые он проповедует для их осуществления. То есть Клим — человек-созидатель, человек, работающий на благо страны. Но при этом он исповедует идею насильственной гармонии и его философия — это философия предельно деиндивидуализированной личности, являющейся лишь функциональным элементом, составной частью некого единого организма. Самой историей идеи Клима уже оставлены в прошлом, хотя в свое время они сыграли не только негативную роль, о чем мы сегодня порой

забываем. На той крайней максималистской категоричности, которую исповедует Клим, держался энтузиазм строителей и защитников страны в течение многих трудных, но славных десятилетий, когда, возможно, и не было иных средств, кроме тех, о которых говорит герой. И авторы фильма это, на мой взгляд, понимают. Понимают они и другое: развитие психологии и мышления человека неизбежно на какую-то долю отстает от развития времени — его социальных и технических идей. Человек — как это ни парадоксально — существо в известной мере консервативное, и процесс перестройки сознания неизмеримо сложнее, скажем, процесса перестройки промышленности. Тот тип психологии и мышления, который представляет Клим, не может быть изжит в течение даже десятилетия. И именно поэтому обращение авторов фильма к данной теме совершенно естественно и благородно. Но, вместе с тем, чувствуя ее историческую актуальность, авторы, на мой взгляд, ограничиваются констатацией конфликта и как бы упускают сложный и драматичный процесс перестройки сознания. В фильме все сводится к упрекам Климу в «застылости» и нежелании понять новое. Авторы проявляют к своему герою его же собственные «категоричные» средства. Конфликту не хватает широты дыхания. Можно подумать, что «застылость» героя — это следствие его злой субъективной воли или неразвитого сознания. Теряются социальные мотивировки характера и вся сложность его положения во времени. Авторы судят героя и впадают в назидательность, хотя его образ нуждался в еще более глубоком и серьезном, чем в фильме, социальном исследовании.

●

В фильме существует еще и третий герой — друг Павла Тимофей. По замыслу авторов, он представляет новое послевоенное поколение. Тимофей родился в 1945 году, и в действительности он ненамного младше Павла и Клима. Но у авторов и здесь, кажется, смещены понятия о времени. Тимофей по отношению к главным героям выступает как человек, который младше их минимум на два десятилетия. Для Клима Тимофей, очевидно, представитель непонятной ему молодежи, хотя фактически разница между ними в возрасте едва ли составляет десять лет. Но по своему типу, по характеру Тимофей, каким он показан в фильме, явно не может быть 1945 года рождения. Это человек из поколения, рождавшегося в 50-х годах. Впрочем, не буду голословным...

Тимофей (А. Граббе) — спортивного типа молодой человек, подтянутый, энергичный; он увлекается «йогой», его жесты и интонации отмечены своеобразным рационализмом и деловитостью. Он молодой ученый-физик, у которого все в жизни складывалось и складывается благополучно. Клима в Тимофее настораживает, одновременно вызывая любопытство, именно эта его «благополучность». Для Клима Тимофей — человек, выросший после войны, в условиях материального достатка и известного комфорта. Или, как мог бы сказать Клим, «сытости». И семья была у Тимофея и дом, и все пути, все дороги были перед ним открыты, и жизнь открывалась перед ним во всей своей красоте и многообразии своих возможностей...

По ходу действия Клим почему-то воспринимает Тимофея с позиций человека, завоевавшего для него радостное и счастливое будущее. Вот, мол, такие, как он — Клим, — трудились, мучились, страдали во имя счастья таких, как Тимофей (об этом хотя впрямую не говорится, но в подтексте чувствуется постоянно). Согласимся, что подобная позиция Клима явно несостоятельна, ибо совершенно не согласуется с реальным счетом времени. Кроме того, «поколение» Тимофея вовсе не росло еще в условиях абсолютного материального достатка и некой «тепличности». Характер Тимофея и его судьба представляется авторам типичными для поколения 1945 года. Но типичного как раз тут очень мало. Не испытали войну? Впрямую, конечно, нет. Но мало ли детей, родившихся в 1945 году, так никогда и не увидели своих отцов, братьев, сестер? Счастливое безмятежное детство... Но голодные послевоенные годы —

разве они миновали детей того времени?.. Разумеется, верно, что детство и юность Клима, Павла были несоизмеримо сложнее, чем детство и юность Тимофея. Но вместе с тем так называемое поколение 1945-го вовсе не росло в атмосфере совершенной гармонии и райской жизни, или, точнее, росло оно в очень разных условиях, не сводимых к единому знаменателю. Для примера сошлюсь на ранние пьесы Розова, их герои чуть-чуть старше Тимофея. Но, если, скажем, жизнь Андрея Горяева («В добрый час») действительно складывалась благополучно — и семья обеспеченная, и быт устроен, и родители всеми силами стараются исполнить любое его желание, то жизнь Олега («В поисках радости») менее всего похожа на тепличную: трудно и небогато живет его семья, которую не обошла стороной война...

Деловитая рациональность и эпическая созерцательность Тимофея принадлежит скорее молодым людям иного времени. То праздное любопытство, смешанное с абсолютным равнодушием, которое Тимофей испытывает, наблюдая за Павлом, переживающим ностальгию по прошлому, также выглядит странно: война, пускай и не узнанная героем воочию, не может восприниматься им, как дела давно минувших дней. Но ведь именно подобным образом воспринимает войну и детство Павла Тимофей — как что-то, отстоящее от него чуть ли не на полвека. При этом деловитое равнодушие Тимофея хотя и вызывает у авторов фильма несколько ироническое к нему отношение, тем не менее, Павел вполне серьезно называет Тимофея человеком будущего. Но есть ли у героя основания для этой характеристики? Жизненное кредо Тимофея, изложенное им в беседе с Климом, свидетельствует об обратном. Полная информация, научная организация труда и доверие — вот как заявляет его Тимофей, приближаясь тем самым к героям 70-х годов, выдвинутым в искусстве эпохой НТР, к героям типа Чешкова, который, кстати, по логике вещей, принадлежит к поколению Павла и Клима.

Авторы фильма противопоставляют Тимофея Климу и Тимофея Павлу. Тимофей — человек, лишенный груза прошлого и потому, должно быть, обращенный в будущее. Тимофей — человек, чуждый суетности и спешки,— знаменует время строгих расчетов и точных выводов. Он не будет, как Клим, полагаться на голый энтузиазм и силу. Но он не будет поддаваться и сентиментальности и прекраснодушию Павла. И хотя на самом деле гармоничность Тимофея весьма ущербна, авторы не высказывают своего четкого суждения об этом герое. Именно поэтому в сравнении с совершенно здоровым — нравственно и психологически — Тимофеем еще более очевидно выявляются черты фаталистической смятенности в образах Павла и Клима.

●

Тема войны в восприятии ребенка, тема влияния войны на формирование его психологии и нравственности занимает важное место в фильме, хотя, на первый взгляд, этому посвящено практически всего лишь четыре эпизода: бомбежка машин с детьми, встреча колонны военнопленных, история с пленным японцем и посещение Павлом больницы, где находится его отец. Центральную роль играет, разумеется, история с пленным японцем, разворачивающаяся в первый, по всей вероятности, год после войны.

Эпизод бомбежки фашистскими самолетами машин с детьми — эпизод, сильный своей документальностью и безжалостной правдой. В жизни героев — тут еще совсем детей — этот трагический эпизод, конечно, сыграл огромную роль: они видели рядом кровь и смерть, они испытали страх, в них родилась ненависть — неосознанная и инстинктивная, ненависть к тем, кто хотел лишить их жизни. Ненависть к тем, кто лишил их детства, к тем, кто лишил их дома и родителей. Ненависть к врагу. И поэтому, когда этим ребятам — уже детдомовцам — попадается навстречу колонна военнопленных, они с яростной решительностью забрасывают их камнями. Это враги.

В данной сцене наиболее активная роль принадлежит Климу. Пожалуй, это первая детская сцена фильма, где выявляется харак-

тер героя. Сцена жестокая, и с позиций взрослого человека дети не правы, нарушая закон.

Но поведение ребят естественно, не нуждается здесь ни в оправданиях, ни в порицаниях. Они действуют по своей логике, руководствуясь своим детским чувством справедливости и своей правоты — перед ними враг, враг, который лишил их всего и чуть не лишил жизни.

Эпизод с пленными мог бы занять относительно рядовое место в фильме — как одна из картин войны. Но для авторов ленты этот эпизод имеет еще совершенно особый смысл. Здесь они видят истоки характера Клима, истоки его непримиримости и категоричности, его грубости и его неприязни, ненависти ко всему «чужому». Выстраивается единая линия поведения героя — от Клима, бомбардирующего камнями пленных и обманувшего японского солдата, до Клима, истошно кричащего: «Стиляги — они Россию продали»,— и Клима, использующего насильственные методы воспитания — в быту и на службе. Война, видимо, полагают авторы, предопределила жестокость героя, сделала его человеком обостренно-чувствительно реагирующим на любое проявление чужеродности и инакомыслия, сформировала его по своему закону непримиримой, не знающей уступок борьбы. Ведь Клим и в дальнейшем действует по этому принципу — свои и враги. И если другой человек поступает не так, как он, Клим, то этот человек, по его мнению, дезертир и предатель.

Но мне кажется, что идеи и принципы Клима имеют под собой совершенно иную социальную почву. И ненависть к врагу действительному вовсе не объясняет ненависти к врагу мнимому. Истоки сознания и психологии Клима надо видеть в другом времени. И по-своему благородный справедливый детский гнев героя, лицом к лицу сталкивающегося с врагами, хотя бы и пленными, практически ничего не объясняет нам в последующей жизни героя. По мнению авторов фильма, Клим не понял той истины, что враг — тоже человек. Но в дальнейшем Клим так и не сумел постичь другой истины: что не похожий на тебя, иначе думающий человек, не враг. Но требовать от ребенка, видевшего рядом кровь и смерть, постижения высших гуманных принципов вряд ли возможно. Тем более что речь идет о войне, принесшей народу неисчислимые бедствия. Естественно, что родилось благородное чувство отмщения, охватившее без исключения всех. Между тем авторы фильма требуют от героя гуманности и отчасти назидательно упрекают его в том, что он неспособен был подняться над чувством справедливой мести и справедливой ненависти.

Для этого — тоже в картинах военного детства — Климу противопоставляется Павел, который сумел-таки постичь эту истину: враг — тоже человек. Данный тезис развивается в истории с японским пленным, которого ребята, под предводительством Клима, жестоко провели, обменяв, под видом табака, траву на ранец. Павел пожалел солдата. Он продал отцовский ремень и принес ему настоящий табак. А потом — после встречи с отцом, лишившимся рассудка, потрясенный Павел, встретив своего нового друга-пленного, поначалу набросится на него с ножом, проклиная и обвиняя его в бедствиях, которые он будто бы принес на нашу землю. Но пленный японец, у которого в Нагасаки, как выяснится, погибла семья, сядет рядом с Павлом — другом и товарищем по несчастью. Им ведь обоим страдания и муки принесла одна и та же война.

Во всей этой истории, рассказанной авторами фильма, много трогательно-благородного. Но война — это война, и здесь менее всего согласованы чувство и разум. И оценивая, осмысляя это время, довольно сложно встать на позиции бесстрастного объективизма. Все правильно — и большинство из пленных, конечно, не было виновно в этой войне, и многие из них шли на войну, проклиная тех, которые ее развязали. Но они шли, и они убивали. И они были врагами. И другой оценки, другого восприятия сегодня быть не может. Это не значит, что Павел обязан был ударить ножом пленного или что он не имел права на дружбу с ним. Речь об ином — история, рассказанная авторами ленты, не может

претендовать на универсальность выводов, не может служить образцом нравственной добродетели, хотя безусловно в ней много искренней и честной человечности. Но поведи себя Павел иначе — кто бы смог обвинить его в жестокости и отсутствии гуманизма?.. Между тем авторы фильма дидактично выстраивают свою схему взаимоотношений героев. Правда, на один главный вопрос они так и не отвечают: почему Павел пожалел пленного и почему Клим ни за что не сделал бы этого?.. Росли-то и воспитывались одинаково?

●

Павел стал писателем. И для авторов фильма это существенный момент, хотя — оговорюсь сразу — я не склонен упрекать создателей ленты в намеренном противопоставлении интеллигента простому труженику (хотя здесь и присутствуют черты упрощенной социологической схемы). Но Павел стал писателем, то есть человеком, глубоко видящим жизнь и умеющим философски о ней мыслить. Авторам, конечно, мало просто констатировать тот факт, что Павел — писатель, и они пытаются показать нам истоки его художнического начала. Из картин прошлой жизни героя постепенно выявляется позиция авторов. Клим не мог стать писателем — его мышление догматично и прямолинейно. Писатель для авторов ленты — человек, остро чувствующий страдания других, человек, наделенный тонкой нервной душевной организацией. Он впитывает в себя мир, он претворяет в своих образах его муки, его слезы и его радости. Павел таким и показан в детстве: он любит нежно и трепетно, он жалостлив и гуманен, он полон сострадания и чуткого понимания чужих бед. И если война рождает в душе Клима ненависть, то в душе Павла она рождает чувство боли за человека. Но все же убедительности в созданной авторами схеме немного. Они предлагают нам верить им «на слово» и вольно или невольно переводят конфликт героев из нравственно-психологической в социальную сферу. Конфликт ничего от этого не выигрывает, приобретая лишь дополнительные и навязчивые ассоциации. А из сугубо личных качеств и поступков героя в детстве никак не вытекает мысль о его художнической одаренности. На мой взгляд, это наиболее уязвимый момент интересного фильма, лишающий его конфликт конкретной исторической и психологической основы. Мучительные поиски прошлого героем ленты Павлом не открывают нам природы его творческого дара.

●

Человек и его прошлое. Тема вечная и философская. Кто-то из классиков литературы остроумно заметил, что прошлое — неизбежный и постоянный предмет анализа мыслящего человека. О прошлом не думают, не размышляют те, кто лишен, в сущности, интеллектуального начала, составляющего предмет гордости современной личности. В фильме в основном вспоминает Павел. И этим авторы подчеркивают его известную избранность. Именно Павлу принадлежит право «путешествовать во времени», сопоставляя и осмысляя минувшие события. Что действительно хочет он отыскать в прошлом, на какие вопросы найти ответы? Что влечет его к местам юности? О чем он — как говорит Тимофей — вздыхает?

Авторы не объясняют нам причин ностальгии Павла. Но его образ, возможно, вопреки замыслу, приобретает в фильме странно-драматическое звучание, определяемое не психологией, но всегда лишь внешней линией поведения героя и той, я бы сказал, атмосферой, которая существует вокруг него.

Возникает парадоксальная картина. В споре позиций победа явно принадлежит Павлу. Авторы испытывают к этому герою особую симпатию. Но как только мы начнем сопоставлять реальную — в настоящем — жизнь героев, то неминуемо придем к неожиданным выводам, отдав предпочтение Климу.

Павел — герой без настоящего. Он уповает на некое будущее, которое видит в лице Тимофея. Он путешествует в прошлое. Но кажется, что у него все осталось в прошлом. Любовь, радость, ощущение полноты жизни, какой бы трудной она ни была.

У Клима есть реальная повседневность — конкретные заботы и конкретные дела. Он труженик, он дает людям хлеб. В этом его жизнь, какой бы простой она ни казалась.

О Павле — о настоящем — мы, по сути, ничего не знаем. Женат или одинок? Счастлив или несчастлив? За весь фильм мы узнаем только, что Павел написал какую-то книжку, за которую его критиковали и вроде бы несправедливо. Этим наше знание о настоящем героя и ограничивается.

В чем причина этого? Или судьба Павла не состоялась? Или он удовлетворен своей жизнью? Или переживает творческий кризис? Герой окружен атмосферой некой таинственности и поэтической недосказанности. Но порой кажется, что он попросту душевно стар и сентиментален, будоража в памяти образы былого.

Бегство Павла в прошлое — это, вероятно, поиск ответа на мучающий его вопрос о том, почему все же не удалась жизнь. А то, что она не удалась — авторы намеками дают нам понять. В этом, кстати, создатели фильма видят известное родство Клима и Павла, людей, хотя и разных, но с несложившимися — у каждого по-своему — судьбами.

Авторы фильма словно бы хотят сказать, что детские и юношеские потери и утраты героев невосполнимы. И Клим — человек, вроде бы счастливый своим трудом,— переживает какую-то острую внутреннюю драму. И Павел, нашедший свое призвание, скорее грустен, чем радостен. Герои равно несчастны, хотя и по-своему. И поэтому мое предположение, что в финале фильма авторы хотели провести мысль об исчерпанности жизни определенного поколения, не лишено оснований, но только такая мысль страдает отсутствием конкретно-социального подхода к истории. Причем, в том случае, если мое предположение верно, то спор героев играет парадоксально вторичную роль. Не в нем дело. Пути героев различны и едины. Только у Павла осознание своей судьбы обостренно-напряженное, нервное — это поиски истоков драмы. У Клима — безличное, в спешке и суете жизни ему недосуг подняться до трагического прозрения — осознания своей судьбы. Стихи, которые читает Павел в доме у Клима, имеют определенный смысл по отношению к обоим героям. Павел говорит о спешке, суете и о том, что век человеческий короток, и все мы должны быть несчастны от того, что нам недосуг осознать это. Павел осознает, что́ прибавляет ему мудрости, но не избавляет от ощущения обреченности и страха смерти. Эти стихи и эта сцена в доме у Клима венчают концепцию своеобразной «драмы судьбы» (о которой говорилось уже раньше), которая незаметно, но властно в процессе фильма подменяет собой заявленный поначалу жанр социальной драмы.

●

Значение того или иного произведения искусства не определяется балансом его находок и просчетов. Иные «просчеты» дороже многих, даже самых ярких «находок»...

Фильм «Последняя встреча» выходит на большой и значительный разговор о проблемах современности, истории. Фильм дает пищу для серьезного анализа, вызывает желание спорить и размышлять, трогая искренностью авторской интонации и напряженно-страстным драматизмом судеб героев. Возможно, не все удалось в фильме, что и позволило критически поразмышлять о затронутых в нем вопросах. Но сколько мы знаем произведений — бесспорных, «благополучных», изящных, быть может, оригинальных, и тем не менее оставляющих после себя ощущение пустоты. О фильме «Последняя встреча» этого не скажешь, ибо произведение наполнено гражданским пафосом и апеллирует к уму и сердцу, вовлекает зрителя в спор, ставя перед ним нелегкие жизненные и социальные проблемы. На фоне известной «бесконфликтности» многих кинолент последнего времени — это произведение выгодно отличается остротой проблематики, уровнем мышления и художественного анализа. Это самое ценное в фильме, чья «небесспорность», по моему глубокому убеждению, много дороже идиллично-сти некоторых произведений.

Л. Зайцева

Увидеть судьбу и рассказать

Работу над ролью в фильме «Здравствуй и прощай», с которого, собственно, и началась моя кинобиография, я буду помнить долго, наверное, всю жизнь. И дело не только в том, что характер Шуры был живо и убедительно выписан, а в том, что оказался он мне почеловечески очень близок. В процессе работы над фильмом я так глубоко, так полно породнилась с моей вымышленной героиней, как редко бывает даже в реальной жизни с реальными людьми. Очень часто актер во время репетиций и даже съемок не уверен в окончательной удаче. А здесь чувство уверенности жило с самого начала и росло по мере развития образа.

Как для большинства моих героинь нет большей удачи, чем встреча с верным и добрым человеком, так и в актерской судьбе нет ничего дороже веры в режиссера. Встречу с Виталием Мельниковым считаю счастливым подарком судьбы. Недавно я снова снялась в его картине «Ксения — любимая жена Федора». По сей день вспоминаю, как праздник, удивительную атмосферу творческой раскованности и свободы, что царила на съемочной площадке.

Сейчас я снимаюсь в роли Анны Строговой в многосерийном фильме «Соль земли». Это экранизация широко известного произведения Георгия Маркова, которую осуществляет на «Ленфильме» Владимир Венгеров. В разгаре съемки картины по первой книге дилогии «Строговы». Перед зрителем пройдет более полувека жизни. Место действия — Сибирь на заре нынешнего столетия и до наших дней. Это будет рассказ о том, как пришла сюда революция, как подняла и выпрямила она людей, заставила взглянуть на мир зорче, шире. Анна ничем не напоминает предыдущих моих героинь, ни судьбой, ни характером. Шура из фильма «Здравствуй и прощай» вся на полутонах, в переливе эмоциональных красок. Анна в этом отношении полная противоположность: характер точный, четкий, резкий. Сложный жизненный и социальный путь сделал несколько противоречивой ее суровую натуру. Сложную судьбу Анны играть настолько интересно, что работа сейчас полностью захватила меня.

Из недавно оконченных работ хочется отметить свою роль в фильме «Ливень» (постановщик Б. Яшин). Это картина о тяжком времени войны, о трудной доле одинокой женщины с несложившейся личной жизнью. В картине нет виноватых. Кто волен в своих чувствах? Узнав об измене любимого, Павла приходит к нему с объяснением. Ситуация вроде бы и мелодраматическая. А вместе с тем есть в этой сцене подлинный драматизм.

Работа была нелегкой. Уж очень фрагментарно выписана роль. Главные события в биографии Павлы остались за кадром, а в кадре итог. Задача невероятной сложности — в конечном результате воспроизвести иллюзию процесса.

Позади, рядом с сыгранными ролями есть одна не сыгранная — эпизодическая в не поставленном фильме покойного Шукшина «Степан Разин». Но в конце концов, что моя собственная потеря в сравнении с общей безмерной потерей нашего искусства. Но осталось и живет во мне счастливое воспоминание — о том, как я снималась в эпизоде картины Шукшина «Печки-лавочки».

О чем мечтаю?.. Очень хочется сняться в большой и серьезной ленте о войне, о всенародном подвиге. В этой связи роль сержанта Кирьяновой (кстати, это мой дебют в кино) в фильме «А зори здесь тихие...» для меня не случайна. В моей собственной биографии она совсем не эпизодическая. Дело в том, что я сама пришла к С. Ростоцкому и попросила роль в его фильме, любую...

Актер тоже должен иметь право на выбор. Есть, вероятно, случаи, повторяю, именно случаи, когда сам актер лучше, вернее кого бы то ни было ощущает свои возможности, свою готовность...

...И вот еще о чем иногда смеешь мечтать. Сколько в текучке моей жизни событий, встреч, неожиданно резких впечатлений. Все они куда-то пропадают почти безвозвратно. Вот случайный прохожий, попутчик по купе, вскользь оброненная фраза, скупой жест, едва уловимое движение глаз, улыбка, и — словно из букв слова — складываются характер, судьба человека. Ты встречаешься с писателем, режиссером, рассказываешь, и начинается совместная работа над сценарием...

Впрочем, это так далеко от реальности... А жаль...

Л. Соколова

Красота души человеческой

Так уж сложилась моя актерская биография: на экране я появляюсь чаще в эпизоде, чем в центральной роли, но не считаю это зазорным.

Хотя не буду лукавить: всегда мечтала о большой роли, которая была бы главной не только в фильме, но и стала бы

главной, центральной в моей жизни.

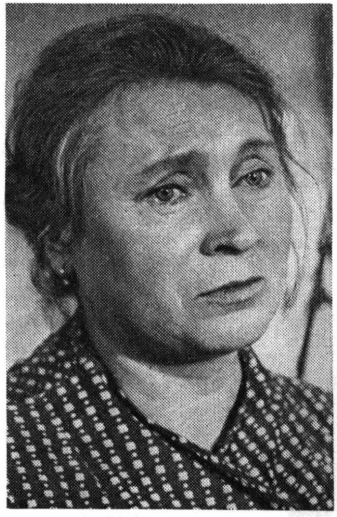
Актер — как писатель. Пристально вглядываясь в жизнь людей, что встречаются на пути, стараешься уловить не только характеры, судьбу, душу, но запомнить взгляд, мимику, жест, походку, особенности речи. Чем точнее высвечена деталь, чем ярче, свежей и самобытней краска, тем живей, узнаваемей на экранном полотне портрет моей современницы.

Мой сегодняшний рассказ с экрана — о красивых и мужественных людях. Талантливых. И непременно добрых. Эту черту особенно подчеркиваю в своих героинях. Ведь все они — матери. Это их главная профессия на земле...

Актерскую свою задачу я вижу не только в том, чтобы показать судьбу, но стараться еще и подсказать, посоветовать, как лучше, вернее, честнее ее прожить.

В картине «От зари до зари», которую ставит на «Мосфильме» режиссер Г. Егиазаров, я играю Пелагею Ивановну, жену колхозного механика, бывшего фронтовика Федора Рожнова. Никаких особых событий в фильме не происходит, скромно и размеренно — от зари до зари — трудятся люди села, растят хлеб. Детей. У моей героини их двое. Дочери. Одна совсем еще юная, полюбила, собирается замуж, а у второй — жизнь не заладилась. Маленького сына оставила на попечение родителей, сама переехала жить в город. А жизнь эту надо направить, малыша жаль, и за бывшего зятя душа болит. Так и плывет по огромному океану жизни этот крошечный кораблик — семья, и у штурвала здесь — тихо бы вроде и неприметно — моя Пелагея Ивановна.

Особая радость — встреча на «Ленфильме» с режиссером И. Хейфицем в его картине «Мечта о Тихом океане». В основе сценария — рассказ Павла Нилина «Дурь». Сюжет его предельно прост. Пока служил в армии на Дальнем Востоке Николай Касаткин (эту роль исполняет В. Золотухин), изменила ему молодая жена, и семья распалась, погибла. Разрушилась и мечта Николая поселиться с женой и дочерью у берегов Тихого океана. Вместо этого прочно «поселилась» в душе парня тоска



по счастью, «дурь», как выразился затем один из героев фильма, и Николай запил. Вместе с ним тяжко страдает и мать Касаткина, Анна Прокофьевна. По-человечески я очень хорошо понимаю ее, ощущаю все горести и заботы, но... Как порой следует нам быть деликатнее по отношению друг к другу, тактичней, душевно тоньше: оказывается, и беспредельной любовью своей и преданностью можно тоже поранить и погубить. И хотя поступает Анна Прокофьевна по законам своей, материнской правды, сыну она — не в помощь...

Наша материнская нежность и любовь не должны посягать на духовный мир детей. Об этом в полный голос заявляю в картине «Сержант милиции», которую здесь же, на «Ленфильме» ставит Г. Раппапорт.

В фильме Е. Ташкова «Нетерпимость», который снимается для телевидения, я исполняю роль судьи. Чтобы сыграть достоверней, пришлось побывать на судебных процессах, узнать, как их вести, поработать в архивах. За такое короткое время столько повидала горя и слез, трагедий, которых наверняка можно было бы избежать, предупредить. Как? Эта мысль теперь тоже навсегда со мной. В фильме гибнет молодая жизнь. И виной, по-моему, самое страшное, что у нас еще бытует: равнодушие.

С моей героиней в фильме «Повесть о человеческом сердце» (кинодраматург и режиссер Д. Храбровицкий) мы тезки. Я играю бывшую фронтовичку, секретаря профессора хирургии, женщину с явно нелегкой и не очень ладно сложившейся судьбой.

Всех картин, где я сейчас снимаюсь, в коротком интервью не перечислить. Хочется рассказать еще об одной работе, что принесла мне истинное удовлетворение и, надеюсь, будет замечена и зрителем. Это Екатерина Ивановна в удивительно, по-моему, доброй и поэтичной картине «Роса», которую снял на телевидении режиссер А. Ниточкин. Простая деревенская русская женщина, Екатерина Ивановна всегда с детьми. В них — ее жизнь. Нет, не мать она им, не бабушка, просто живет на селе хороший человек, и люди, уходя на работу, доверяют ей самое дорогое. И она учит их главному в жизни: добру.

Добро, свет и красоту человеческой души я хочу нести и моим зрителям.

Беседы вела И. Заславская

Чингиз Айтматов

Как человеку человеком быть...

Беседу ведет и комментирует Э. Лындина

... Экранизированы почти все его произведения. Сегодня кинематограф завладел даже первыми, ранними рассказами, даже эскизами некоторых его известных работ, теми, в которых уже угадывается трудная правда исканий замечательного художника, нашего современника.

Но пути экранизаций прозы Айтматова были тернисты и неровны.

Были удачи — яркие, подтвержденные и зрительским успехом, включая успех международный, и единодушным признанием критики. Были фильмы, которые принято считать полуудачами: гладкие, как будто честно вторящие литературной первооснове, но далеко не соизмеримые с нею в своей эмоциональной полноте и окрыленности, не сумевшие настроить зрителя на творческое, активное сопереживание, как то случалось с читателем.

Были картины, делившие зрителей на два непримиримых лагеря. Для одних фильм был близок, понятен: очевидные отступления от знакомых ситуаций, даже иная трактовка образов была оправданной, как и усложненность кинематографической формы. Для других лента оставалась неприемлемым, манерным экзерсисом, напрасным изыском, в котором были утеряны и правда характеров и гражданский пафос автора.

Случались среди экранизаций и откровенные просчеты с типичной в таких случаях анемией художественной ткани.

Словом, кинематографическая судьба прозы Чингиза Айтматова во многом характерна для постоянного, непрекращающегося процесса взаимодействия, взаимного влияния кино и литературы. Характерны и победы и поражения на этом пути. Характерно и то, что, несмотря на тернии, горести и разочарования, работа Айтматова в кино продолжается. Она продолжается в павильонах киностудий, за монтажным столом, в набросках будущих сценариев.

Стало быть, кинематограф уже достаточно прочно вошел в его жизнь. И неудачи, сбои, недовольства — все те неизбежные отрицательные эмоции, которые так или иначе возникают на пути каждого прозаика, связав-

шего себя с кино, не уменьшили приверженности Чингиза Айтматова к своенравной, неожиданной, нередко и капризной экранной музе.

— *А действительно ли не уменьшили?*

— Этот вопрос я и сам время от времени задаю себе,— говорит Айтматов.— И особенно перед выходом своего фильма на экран, когда на душе особенно тревожно. Думаешь — гораздо легче было бы жить, не связывая свою судьбу с кино. Во всяком случае, спокойнее...

— *Между тем фильмы снимаются... По вашим сценариям.*

— Снимаются, верно. И будем честны перед собой. Сегодня кинематограф способен активно продлить жизнь книге в новом качестве, вызвать к ней особый интерес. Иногда к людям таким образом приходят и позабытые, а то и совсем незнакомые произведения, становясь существенным элементом в их духовном становлении.

Для меня, писателя, несомненны преимущества литературы, за плечами которой тысячелетия. Время, века, люди совершенствовали, оттачивали, гранили способность человека воссоздавать реальный мир посредством слова.

Но кинематограф, младенец по возрасту рядом с литературой, быстро оказался способным вобрать в себя материал стремительно изменяющейся действительности. Опираясь на богатейший опыт литературы, театра, музыки, живописи, синтезируя этот опыт, кинематограф поразил нас умением динамично, едва ли не синхронно отражать наши судьбы, наши страсти, идеи, мощно влияя и воздействуя на человека.

Стало ясно, что традиционные виды искусства — литература, театр — уступают кинематографу прежде всего в возможности охватить и воссоздать действительность во всей ее динамической полноте.

Не так давно С. Герасимов, говоря о киргизском кино, подчеркнул, что современный кинематограф почти немыслим без современной реалистической литературы. Соглашаясь с ним, могу добавить, что и современная литература не может существовать без параллельного развития кинематографа и взаимодействия с ним. Приближается такое время, когда любая национальная культура, в арсенал которой не войдет собственный кинематограф, окажется чем-то обделенной.

Поэтому я и рассматриваю связь писателя с кинематографом как закономерность, как эстетическую потребность времени.

— *Вы упомянули о более активном влиянии и воздействии кинематографа по сравнению, например, с литературой. В чем здесь преимущества кино?*

— Как мне ни грустно об этом говорить, любая книга, несмотря на ее пусть и миллионные тиражи, принадлежит немногим в сравнении с киноаудиторией. Ни один вид искусства до сих пор не имел такой популярности— причем всюду, во всех частях света,— какую имеет кинематограф.

После выхода на экран картины, поставленной по моему произведению, мне часто пишут: «Я прежде эту вещь не читал, а теперь взял в библиотеке вашу книгу...»

Естественно, писатель не может оставаться равнодушным к таким огромным возможностям кинематографа.

Но нельзя забывать и о том, что кинематограф буквально с первых шагов своего существования настойчиво — а в каких-то случаях даже потребительски — черпал себя в литературе. Я говорю «потребительски», потому что у литературы, нередко у классической, довольно беззастенчиво изымался сюжет, одалживалась чисто событийная сторона, тем более что в ту пору (уж очень скудны были эстетические возможности молодого искусства) кинематограф не мог, не умел передать тайное тайных человеческой психологии — жизнь человеческого духа. То есть то, чем к этому времени свободно владела литература.

И все-таки это и было первым моментом в сближении двух искусств. Вся дальнейшая история кино представляется мне встречным движением кино и литературы. В частности, кино и прозы. Современная проза, на мой взгляд, есть средоточие художественной

мысли века. Этим я отнюдь не отрицаю влияния на кино поэзии, музыки, изобразительного искусства, хореографии. Но ничто, кроме прозы, не может так стереофонически, многомерно, конкретно воплотить в себе живой образ времени, собрав все воедино. Для меня проза — высшая точка сложного постижения диалектики жизни.

Так что, хотим мы того или нет, но кино будет не просто бок о бок сталкиваться с большой литературой, а переплетаться корнями, срастаться с ней.

Я отчетливо представляю себе, сколь сакраментально выглядит подобное суждение в глазах сторонников решительного водораздела между кинематографом и литературой. И представляю себе те громы и молнии, которые обрушатся на мою голову. Но продолжаю настаивать на сближении.

— *А, может быть, причина такого решительного суждения и в том, что в вас прежде всего говорит писатель, прозаик, склонный усомниться в самоценности кинематографа как искусства?*

— Идея сближения нисколько не умаляет ни самозначимости, ни самостоятельности кинематографа. Да, истоки современных выразительных средств кино я вижу в литературе. Но не в прямом, буквальном переносе их на экран. От истоков до окончательного результата, до формального выражения происходит огромная трансформация, настолько серьезная, что литературную первооснову обнаружить становится трудно, а на первый взгляд — даже невозможно.

Поиск формы — это попытка найти наилучший способ раскрытия сущности явления, факта, характера. И я вижу, как преобразуются литературные приемы в чисто кинематографические.

Фильмы Федерико Феллини, сугубо кинематографические по своей структуре, по отбору выразительных средств, на мой взгляд, органически связаны с современной прозой, стремящейся рассмотреть человека на стыке прошлого и настоящего, в попытке визуально отразить всплески его эмоциональной памяти, всплески его фантазии, не всегда сопоставимые с реалиями окружающей жизни. И здесь для меня несомненна связь с процессом литературного творчества, с его законами, с его готовностью пожертвовать внешней логикой событий, явлений, поступков героев во имя глубинного проникновения в их сущность.

Это характерно, например, для новой волны современного французского романа, для творчества таких писателей, как Натали Саррот, Аллен Роб-Грийе. Общее я вижу в настойчивой попытке литераторов и кинематографистов найти новые способы и приемы художественного мышления. Это напоминает мне два космических корабля, запущенных на орбиту и пытающихся стыковаться.

В «Ивановом детстве» Андрей Тарковский впрямую сталкивает время, реальное и ирреальное, явь и сны... А мне вспоминается сон из «Анны Карениной», удивительный, снившийся и Анне и Вронскому. Сон этот, ни в чем не соответствуя реальности, предвещал трагический исход.

Многое из того, что сегодня принято считать спецификой кинематографа, его абсолютным достоянием, имеет корни в литературе.

На меня произвел сильное впечатление финал картины Толомуша Океева «Поклонись огню» — последний проход героини фильма, Уркуи, на фоне заполонившего кадр белого цветения. Фильм Океева — жесткий, реалистический, и зрители уже знают, что Уркуя погибла. Откуда же такой финал? Мне кажется, от эпоса, от прекрасных сказаний о герое, павшем от руки врага во имя счастья людей и вновь ожившем, вернувшемся на исстрадавшуюся по нем землю.

Влияние литературы очевидно для меня и в стилистике грузинских фильмов, где часто в основу положена притча, законам которой подчиняется не только драматургия, но и пластическое решение картины. К притче восходят изящные и поэтичные «Чудаки» Реваза Габриадзе и Эльдара Шенгелая.

Встречное движение литературы и кинематографа для меня не только безусловно, но и представляется магистральным путем развития киноискусства.

— *То есть, вы не отказываете и кинемато-*

графу в его влиянии на литературу, в частности, на прозу? Что существенно в этом смысле лично для вас?

— Работа в кино учит писателя особой экономности, точности, максимальной насыщенности, особенно в диалоге. Здесь нужна предельная концентрация, сгусток. То, что закономерно, что возможно на страницах книги, где писатель может свободно развивать диалог, затем дополнить, «довыразить» его в авторских отступлениях,— все это не дано сценаристу. В этом плане кинематограф своеобразно стимулирует работу писателя, оттачивая в нем чувство живой речи, лаконизм, предельную насыщенность слова. Порой, даже часто, происходит мучительный процесс, когда жаль расставаться с изначальным текстом во время перевода прозы в сценарий... В общем, в это время происходит определенный качественный сдвиг, который потом непременно скажется в поиске новых форм, новых сюжетных ходов, в динамике, в диалоге.

●

Несколько лет назад в одной из телевизионных передач, посвященной кинематографу Чингиза Айтматова, режиссер А. Михалков-Кончаловский, постановщик «Первого учителя», одной из наиболее удачных экранизаций писателя, заметил: «Я поражен — почти все произведения Чингиза Айтматова экранизированы или экранизируются сейчас. И это, конечно, не случайно. Я вспоминаю свои отношения с Айтматовым, свою работу с Айтматовым,— и вспоминаю с чувством благодарности. Он очень «удобен» в работе не только как писатель, но и как создатель принципиально новой драматургической, сценарной конструкции. Он соглашается на изменение эстетических основ будущего фильма, если его затрагивает и убеждает положенная в основу проблема. Это свойство — редчайшее для писателя. Есть много примеров, когда писатель относится к своему произведению с бережностью наседки и, боясь, чтобы кто-нибудь не изменил его, не идет ни на какую трансформацию. В то время, как режиссер стремится наиболее полно выразить не сюжет, не канву, а мир писателя, ибо самое главное в перенесении литературы на экран — создание нового мира, адекватного миру писателя. Общение же с Айтматовым, с его героями, с киргизским народом, обращение к эпохе, о которой шла речь в повести «Первый учитель», заставило меня самого задуматься, насколько важно понять в людях проблему преданности идее, когда идея до конца владеет человеком, испепеляя его. И Чингиз Айтматов охотно пошел на изменения своего произведения в этом плане.

Чем была для нас экранизация? Иллюстрацией, кинопересказом или новым произведением? И к чему сводилась роль режиссера и писателя? Если бы мы подошли к этому, как к иллюстрированному переносу литературного произведения на экран, то, мне кажется, потеряли бы основное. Можно рассказать любую историю, бережно отнестись к ней, но потерять ту температуру, тот мир, что создан в книге. Айтматов помог сохранить однажды созданный им мир в новом качестве. Это и было главным».

Кончаловскому вторит Лариса Шепитько, вспоминая о своей работе над фильмом «Зной»:

«Я совершенно отчетливо помню свои впечатления от встречи с героями «Верблюжьего глаза» на страницах «Нового мира», где он тогда был напечатан. А потом, через два дня звонок и предложение сделать экранизацию по этой повести. Затем сама экранизация... Мне нравилось все, что я прочитала. Нравился сценарий, но мне хотелось некоторой переакцентировки в образе Абакира. Мы боялись насилия над повестью и обратились к Чингизу Айтматову, который легко пошел на все изменения.

Мы делали картину в тяжелых условиях, фильм во многом создавался на съемочной площадке, герои приобретали новые черты... Мы отошли от «Верблюжьего глаза». Он перестал быть «Верблюжьим глазом» и стал «Зноем», что отвечало новому качеству картины, ее изменившимся акцентам. Герои стали жить по-новому, поступать по-новому.

С тех пор прошло несколько лет... Я общалась с другими авторами, ставила другие фильмы. Но каждый раз, знакомясь с новыми произведениями Чингиза Айтматова, я узнавала в его проблемах, в его волнениях все то, что сегодня волнует и тревожит всех нас.

Его драматургия очень национальна по форме, но в ней существует весь комплекс проблем современности. Его сюжетные конструкции легко укладываются в современный классический образ. И это дает возможность каждый раз на основе его произведений создавать в кинематографе абсолютно современное произведение».

Мысли А. Кончаловского и Л. Шепитько подтверждают на практике позицию Айтматова о праве сценария на самостоятельность, на отпочкование от первоисточника при сохранении верности изначальной авторской идее.

— *В каком конкретном соотношении находятся в этом случае для писателя его прозаическое произведение и созданный по нему сценарий?*

— По своей природе сценарий и проза родственны, они ближе, чем, например, проза и театральная драматургия, где автор ограничен диалогами и короткой ремаркой. Раскройте любую талантливую повесть, рассказ, роман... Вы поразитесь, как зримо, выпукло они написаны, чуть ли не раскадрованы. Об этом говорят и режиссеры...

Но обольщаться, принимать прозу, как готовый сценарий, было бы неразумно. Существует серьезное различие в этих жанрах. Сценарий избирателен в методе описания, фиксируя лишь то, что может быть изображено. Проза несравненно богаче.

Оговорюсь... Я ни в коем случае не сторонник «железного» сценария, той сухой, граничащей с элементарностью кинолитературы, где все укладывается в сплошные глаголы и существительные. Кинодраматург имеет право на личное, авторское присутствие в сценарии, выражая свой мир чувств эмоционально и ярко. Иначе он не заразит им режиссера, не поможет ему п е р е ж и т ь написанное.

Если бы я был режиссером, я бы выбирал для себя сценарий, учитывая именно этот аспект — силу авторского воздействия на меня самого. А влиять автор может своим единственным оружием — словом.

Проза и сценарий разнятся еще вот чем: по-иному выписываются персонажи. В литературе это постепенный процесс, это накопление, вызревание характера. Эволюция может быть предельно растянута во времени и пространстве вещи.

Кинематограф не дает такой возможности. В сценарии характерам присуща сжатость, спрессованность, результативность, и не обязательно в поступках, так как я более широко толкую это понятие — результативность. Это присуще, например, американскому кинематографу, где характер едва ли не сразу заявлен и определяет дальнейший путь персонажа. Вспомните фильмы Артура Пенна или картину Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», где судьба героини с первых кадров предопределена ее характером.

Наконец, еще одно отличие, вызванное чисто производственными обстоятельствами, но очень существенное.

Писатель завершает литературную работу, передавая вещь для публикации. Сценарист завершает сценарий и... начинается новый этап литературной работы. Приходит режиссер — следовательно, работа над режиссерским сценарием, где что-то обязательно меняется в связи с видением постановщика. Но и это не все. Начинаются съемки. Снова многое меняется, нужны варианты и варианты. Это процесс естественный, это сама природа кино. Уже выбор актера, его личность (если это не пассивный исполнитель) может дать неожиданный и интересный крен, потребовать иной интонации, сказавшись на характере героя.

Для драматурга в республике серьезен и момент дубляжа. Вряд ли должно передоверять всю работу над текстом укладчикам...

Словом, последняя точка в работе над литературным вариантом сценария — это сдача картины.

— *Вы неоднократно принимали участие в работе над экранизацией своих произведе-*

ний, встречались с довольно широким кругом режиссеров, очень разных в подходе к литературной первооснове. Сложился ли у вас за это время определенный метод работы над сценарием?

— Я не уверен в необходимости такого метода. Зачем заведомо втискивать себя в ложе, которое может оказаться прокрустовым? Всякий раз, уже в самом начале, возникает новая точка отсчета. Она зависит от внутренней настроенности вещи, от того, что избрано авторами доминантой будущего сценария, от четкого осознания того, что не все может оказаться подвластным экрану. И, конечно, от творческой индивидуальности режиссера— обычно я знаю будущего постановщика фильма. Потому что сценарий, написанный, например, в расчете на творческую манеру Х, может оказаться чуждым режиссеру У.

Новая работа требует и от нас, литераторов, нового — в сценарной конструкции, в форме литературной записи, даже в мере препарирования собственного произведения — кинематограф без этого не обходится.

Вспомните, как в результате оказался далек от своей литературной первоосновы сценарий фильма «Эхо любви», над которым мы недавно вместе работали...

Рассказ «На реке Байдамтал» был написан без малого два десятилетия назад. Сегодня я вообще написал бы его совершенно иначе. Поэтому никакие готовые мерки и методы в работе над экранизациями здесь не пришлись кстати.

— *То есть, мы поняли тогда, что даже если бы и существовал испытанный метод, все равно пришлось бы изобретать новый, чтобы подступиться к такой маленькой, локальной новелле, как «На реке Байдамтал». Литература действительно была для нас скорее всего импульсом в работе, нежели основой..*

— В прозе была прочерчена прямая во взаимоотношениях героев, ей все подчинялось, и ничто не выходило за эти рамки. Остальные персонажи были просто фоном. А для сценария этого оказалось далеко недостаточно. Надо было развивать сюжетные линии, активно вводить новых действующих лиц... Это повлекло за собой трансформацию характеров главных героев, которые в рассказе были намечены эскизно.

Материал наращивался, возникали новые ситуации. Мы и сами не заметили, как герои стали руководить нами, потребовав новых сюжетных поворотов, параллельного ряда событий, более сложной композиции.

— *Во всяком случае, именно так родился финал сценария, принципиально отличный от рассказа.*

— Теперь мне кажется, что первопричина такого резкого поворота лежит в характере героини, в ее биографии, которая незримо присутствует в сценарии, заявленная буквально несколькими деталями. В сценарии она обрела — сравнительно с рассказом — иные душевные качества — большую внутреннюю независимость, иную мирооценку.

Мне кажется, что совершенно новое произведение родилось и во время работы над «Красным яблоком». Здесь отправной точкой в новой сюжетной конструкции стала заложенная в рассказе идея поисков счастья. Ведь мы сразу заведомо отказались в этом сценарии от активной интриги, от динамики в ее развитии, от резких сюжетных поворотов и зигзагов. Хотя могли бы идти и другим путем, более привычным. В жанре поэтической драмы я никогда прежде не работал в кинематографе.

— *Да, уже в самом начале фильм представлялся нам как монолог, как исповедь героя. Беспощадность самооценки должна была стать определяющим моментом и в его биографии и в его душевной жизни.*

— Вот почему сценарий написан от первого лица, от имени главного героя, художника Темира. Такая подчеркнуто личная форма литературной записи сценария была для нас принципиально важной для стилистики будущей картины, хотя с этим соглашались поначалу далеко не все.

Мне вообще кажется, что, по общепринятым канонам, «Красное яблоко» вряд ли можно отнести к обычным экранизациям.

— *А может быть, создание сценария на литературной основе, когда литература слу-*

жит благодатным импульсом, и есть тот самый универсальный метод?

— Вряд ли... Напрашивается парадоксальная формулировка: универсальный метод экранизации состоит в отказе от универсального метода. Всякий раз — сначала.

Мне очень интересны работы Андрея Тарковского. Я чувствую, что в «Ивановом детстве» (созданном по отличному рассказу Владимира Богомолова), в «Солярисе» по роману Станислава Лема эстетические пристрастия авторов и режиссера различны. Тарковский смело идет на очень серьезные смещения — но в этом я вижу открытие новых возможностей, заложенных в избранной им для экранизации прозе...

Для Антониони в работе над «Блоу ап» исходным моментом был рассказ Кортасара «Слюни дьявола». Но если говорить о сюжете, о героях — в рассказе и фильме мало общего. Эта общность для меня гораздо ощутимее в концепции писателя и режиссера, в близости ассоциативных сцеплений, в развитии мысли.

●

— Анализируя экранизации своих произведений, прежде всего неудачные, задумываешься о том, все ли вообще может быть перенесено на экран? Не в порядке самоутешения, а, скорее, в предчувствии каких-то новых работ. Экранизации вообще чаще всего вызывают у зрителей протест. В этом протесте, по-моему, есть реальная подоплека.

Я не имею в виду обычное несовпадение зрительских представлений, рожденных литературой, книгой, собственным воображением, и экранного воплощения. Вряд ли это может служить эталоном в оценке картины.

Меня настораживает другое, то, что я для себя называю в некоторой степени обкрадыванием литературы, низведением ее иной раз до элементарности, до прямолинейного поучения, до проповеди унылой и банальной. Уходит полифония, многомерность, сложность мировосприятия героев и автора, которым была богата литература; часто так происходит оттого, что механически изымается сюжет (иногда целиком, иногда не без ампутации каких-то линий), затем то, что уцелело, впрямую разыгрывается актерами и фиксируется на пленку.

Смотришь картину — как будто те же слова, ситуации, а, в сущности, ничего не осталось, во всяком случае из того, что было дорого в книге. Кстати, это способно дискредитировать литературное произведение в глазах тех людей, которые не читали его. Об этом нельзя не задумываться.

Больно, что такая участь постигает многие прекрасные страницы, сила которых не в жесткой сюжетной конструкции или острой событийности. Горькие неудачи чаще всего постигают те произведения, сила которых в пластике слова. Я пытаюсь понять — где и когда кинематографисты не умеют, а где они не хотят найти эквивалент той эмоциональной атмосфере, которую создал писатель... Нельзя сказать, что человек равнодушен, например, к Паустовскому, коль скоро берется ставить его. Но почему же тогда так оголено произведение на экране? Почему так анемично, бескрыло, иногда слащаво?

Я очень люблю Бунина и, честно говоря, боюсь того часа, когда кинематограф обратится к его творчеству; боюсь той участи, которая может постигнуть на экране его «изумительную, единственную, берущую человеческое сердце в мучительный и, вместе с тем, светлый плен» прозу, как писал Паустовский о бунинской «Жизни Арсеньева». Возьмет ли фильм по Бунину в плен зрителя?..

Наверное, в этом случае необходимо изначальное участие в работе над сценарием режиссера — талантливого истолкователя, которому дорого слово, который чувствует его и сможет найти зрительный эквивалент.

— В этом случае соучастие режиссера в литературной работе кажется вам необходимым?

— Было бы наивно отрицать тот факт, что сегодня режиссер — полновластный творец фильма. Ему, в конце концов, а не сценаристу, подвластен огромный коллектив, создающий картину. И экран подчиняется прежде

всего режиссерскому видению, художественным критериям одной личности. Для меня это аксиома. Поэтому мне и кажется существенным моментом участие режиссера в работе над сценарием.

— *Вернемся к вашим фильмам. К вашим контактам с режиссерами. Вероятно, вы — писатель, кинодраматург — сталкивались с таким прочтением вашего сценария, которое казалось вам спорным.*

— У нас есть пословица: «две сабли в одних ножнах не уместятся». Противоречия между сценаристом и режиссером существовали и будут существовать. К этому надо относиться лояльно, добиваясь контакта. Конечно, если он в принципе возможен. А возможен он при наличии общей позиции драматурга и режиссера.

Мне приходилось слышать нарекания по поводу участия режиссера в создании литературного сценария. Вряд ли стоит здесь обобщать. Что ни говори, а писатель дальше от кино, чем режиссер, который, работая со словом, уже в и д и т то, что должно возникнуть из ремарок, диалога и авторских отступлений. Выверяя диалог, он мысленно выстраивает мизансцену, представляет себе планы, ракурсы. То есть для него уже возникают зримые контуры фильма, которые он реализует на съемочной площадке.

Вот почему соавторство режиссера в определенных случаях закономерно, что, на мой взгляд, нисколько не умаляет роли драматурга.

— *Антониони однажды заметил: «У меня всегда есть сценарий — это успокаивающе действует на продюсера. Но по-настоящему я творю только на съемках...» Насколько реальным представляется вам такой путь экранизации? И видите ли вы границы в сценарных правах режиссера?*

— Но если сценарий необходим, как фикция, формальность, необходим лишь для того, чтобы кого-то успокоить, а затем дать себе полную свободу действий, то он, действительно, не нужен.

Фигура литератора оказывается совершенно лишней, если все можно решить импровизацией на съемочной площадке. Однако затем режиссер все же объединяет снятую им серию эпизодов-экспромтов в одно целое. Что-то отбирает, от чего-то отказывается, руководствуясь определенными логическими посылами. Иными словами — пишет сценарий, но уже по готовому материалу, подменяя того самого сценариста, который представлялся ему фикцией. То есть, возвращается к тому, от чего отрекался.

Я думаю, что сценарий необходим как основа фильма, основа, в которой уже сделана попытка соотнести слово и изображение в записи. Попытка создать определенную эмоциональную атмосферу, иногда даже передать ритм, внутреннюю мелодию вещи.

Что касается границ в сценарных правах режиссера, то здесь трудно установить жесткую шкалу, она слишком подвижна и индивидуальна.

Я говорил, что не стремлюсь к тому, чтобы сценарий, такой, каким он сложился на столе, переносился на площадку буквально. Я охотно иду на изменения, когда есть в этом органическая потребность. Однако принципиальное переосмысление режиссером того, что предложено ему писателем (случается и так), кажется мне серьезным перебором, идущим чаще всего не на пользу делу.

Может быть, эта убежденность имеет корни в моей профессиональной принадлежности, в том, что я знаю, каких мучительных усилий стоит отыскать нужное слово, которое завтра будет равнодушно отброшено.

— *Какие сценарные формы вам ближе — традиционные, с последовательным развитием сюжета или сценарии, структура которых подчинена поэтической логике восприятия мира?*

— Мне думается, что не надо записывать себя ни в одну, ни в другую категорию. Форму диктует материал, замысел, авторская задача, форма должна обрести себя в процессе работы.

Структуру картины подсказывает и определяет логика поведения главных героев, их мироощущение, то есть их взаимоотношения с действительностью.

Говоря о сложности, я думал о том, что мы почему-то нередко ставим знак равенства между нетрадиционностью и усложненностью формы, а иногда вообще объединяем эти понятия. На самом деле, по-моему, это далеко не так. Причина, должно быть, в том, что нетрадиционное поначалу выглядит непривычно, оно бывает не сразу доступно, хотя в своей основе может быть просто, ясно и гармонично.

Возможно, толки об усложненности рождены неумением зрителей мыслить параллельно с авторами?.. Бывает и так...

Я считаю, что такие картины, как «Солярис», «Жил певчий дрозд», «Невестка», сделаны с уважением к зрителю, с верой в его духовный, интеллектуальный опыт.

Самым ближайшим примером, по-моему, может служить фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Доминанта этой картины — мысль о трудной судьбе доброты, не существующей в идеальных, как бы специально для нее созданных условиях. В реальной жизни доброта постоянно наталкивается на сопротивление действительности, отыскивая в себе силы для этого сопротивления, и продолжает свой путь. Эта мысль, на мой взгляд, возникает в картине в начальных эпизодах, постепенно набирая силу звучания и окончательно выкристаллизовываясь в финале. И говорит об этом Тарковский со зрителем смело, убежденный в общности своей и его нравственной позиции, в общности своего и его духовного опыта.

Верю в то, что сегодня серьезный, умный и мыслящий зритель (а каждый художник работает, мне кажется, именно для такого зрителя) не приемлет откровенной дидактики, нравоучения. Он ждет от кинематографа размышлений, отнюдь не укладывающихся в простейшие формулы. А сценарные коллегии нашей студии между тем нередко требуют от авторов такие сценарии, которые впрямую читаются как утилитарные, конкретные выводы. И охотнее принимают сценарии, в которых и сюжет и герои уже скалькированы десятки, а то и сотни раз.

Спорный, острый, непривычный сценарий, ломающий каноны,— такой сценарий отпугивает студии. А это ведет к издержкам и производственным и моральным. Зрителю предлагают отработанные идеи и образы, а у кинодраматургов складывается печальный опыт по поводу того, что «проходимо», а что — нет, что стоит представлять на суд студии, а что-де — обречено в замысле.

Иная студия, принимая сценарий, где прямолинейный, умозрительный подход к действительности очевиден, считает, что тем самым она осуществляет воспитательные функции. Я ни в коей мере не пытаюсь отрицать эти функции, их роль, их необходимость. Но вряд ли откровенное поучение и назидание овладеют душой человека, вряд ли окажутся событием в его духовной жизни. Что может дать зрителю фильм, в котором мир представлен двумя цветами — черным и белым, где все обкатано и гладко, как асфальтовая лента шоссе?

Искусство воздействует на человека, на его мироощущение другим путем. Синтез мыслей, чувств, переживаний, возникающий в сложных диалектических ситуациях, в борьбе добра и зла, в сражении за нравственные высоты,—это и превращает искусство в мощную силу.

— С вопросом о воспитательном воздействии впрямую связана проблема героя, в частности, нашего современника.

— Безусловно. В связи с этим вопросом я вновь возвращусь к студийным критериям. У меня сложилось впечатление, что первое, чем задаются студии, обсуждая тот или иной сценарий, это такой вопрос: достаточно ли положителен положительный герой и в меру ли отрицателен отрицательный. На одном из обсуждений мне запомнился вопрос, заданный авторам: как может отрицательная героиня любоваться осенним листопадом, если она человек как будто нехороший... Так приходят на экран люди — стереотипы, плоские, упрощенные, персонажи, которые отличаются друг от друга разве что профессией — кто летчик, кто разведчик, кто парикмахер...

Посмотришь несколько таких фильмов кряду... Да неужели так тускло, тоскливо, примитивно мы живем? Неужели ушли из

жизни сильные, страстные чувства, канули в прошлое трагические потрясения? Литература, искусство, начиная с античной трагедии, всегда были сильны этой своей стороной: способностью потрясать сердца... И я не могу согласиться, что наш век — век холодных прагматиков. Я верю в неизменную способность человека к душевным взлетам, к полноте радости и страдания; убежден, что экран, литература, сцена должны отражать не только взлеты, но и трагические сломы духа в судьбах героев. Об этом надо говорить искренне, смело и достойно. Именно в такие минуты читатель или зритель становится едва ли не прямым соучастником событий — так может быть велико его сопереживание. Вот вам реальный довод: фильм «Ромео и Джульетта» в постановке Франко Дзеффирелли многие месяцы не сходил с экранов в нашей стране.

— В повести «Прощай, Гульсары!» вы обращаетесь к трагическому аспекту человеческой судьбы, к проблеме жизни и смерти. Правда, в картине «Бег иноходца», поставленной по этой повести, взята только одна сюжетная линия литературного первоисточника...

— Мне кажется, что проблема, о которой вы говорите, тем не менее прозвучала в картине Урусевского, как всякого большого художника, прежде всего волновало, насколько удастся передать в фильме вечное движение жизни, диалектику бытия и небытия, жизни и смерти. Я благодарен ему за такой подход к повести. Разве философские проблемы не должны иметь место в искусстве, в кинематографе, в частности? И, наверное, нужны какие-то очень своеобразные формы, особый язык, чтобы суметь серьезно заговорить о том, что заложено в диалектике самой жизни. Эти формы Урусевский неустанно искал.

Впрочем, заранее представляю себе, насколько трудна была бы дорога такого сценария, в котором, конечно же, не обойтись без трагедийных моментов. Его не преминули бы упрекнуть в жестокости, мрачности, в обреченности героев, наконец, в безысходности... Но безысходность и трагизм — это разные понятия. Да, искусство должно призывать к радости, должно утверждать жизнь. Верно. Но так же верно и то, что искусство должно ввергать человека в глубокие раздумья, должно потрясать душу; искусство должно давать повод и сокрушаться, и печалиться, и жаждать утвердить то лучшее в жизни, что оказалось попранным, погубленным. Мне как-то уже приходилось говорить, что понятия «безысходности» в жизни и искусстве не всегда совпадают. Что такое гибель Джульетты с точки зрения житейской? Это отчаяние и безысходность, это самоубийство слабого духом человека. Что такое гибель Джульетты в искусстве? Казалось бы, почти то же самое, но под пером Шекспира эта «безысходность» обретает мощную силу обратного воздействия — это сила духа, это непреклонность и непримиримость, это убежденность и бескомпромиссность. В сценарии, в котором есть элементы трагического, иные масштабы обретает и герой.

— В последнее время сложилось мнение о том, что научно-техническая революция потребовала от литературы, театра, кинематографа героя нового типа, рационалиста, так называемого «делового человека». Все ссылки — на Алексея Чешкова, героя пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны»...

— В литературе, в искусстве нередко происходит любопытный казус. Какой-то образ, характер, по каким-то причинам на время забытый, неожиданно возникает вновь, разумеется, с определенными поправками на время. Но так как он успел забыться, то все говорят об открытии, новизне, актуальности, и не слишком глубоко исследуя причины возникновения этого характера и сам характер, зачисляют его в категорию «типичных представителей». Вот появился Чешков — деловой, принципиальный, решительно осуществляющий свои идеи на практике. Но так ли он нов и неожидан?

В прошлом веке Иван Сергеевич Тургенев явил миру убежденного прагматика и сурового поборника прагматических идей Евгения Базарова...

В 30-е годы в советской литературе — в прозе, в драматургии — было немало ге-

роев, подобных Чешкову, но я бы сказал, что то были люди большей широты взгляда и идейной окрыленности.

Наверное, всем хорошо памятен фильм «Девять дней одного года», в частности, спор Гусева и Куликова о людях, которые будут строить коммунизм. «Деловые должны строить»,— вот фраза Гусева, кстати, делового, строгого, максимально требовательного к себе и к другим человека.

Отчего же тогда, лет двенадцать назад, Гусева не объявили новым героем? Он имел как будто все основания для этого. Может быть, потому, что в ту пору литературоведы, искусствоведы, киноведы были заняты спором не о «деловых людях», а об интеллектуалах, и Гусев интересовал их с этих позиций...

В наших печатных изданиях отводятся полосы дискуссии о Чешкове и его месте в современном обществе. Но так ли уж значительно это место?

Я думаю, что о роли, месте, влиянии героя можно говорить лишь в том случае, когда он действительно фокусирует в себе напряженный поиск истины, который ведут его современники, когда в этом поиске ощутима страсть общественной мысли. А Чешкову истина вообще давно известна, зато неизвестна ему боль нравственных, философских исканий. Он требует, чтобы люди работали хорошо, честно, на полной самоотдаче. Я не оспариваю его правоту, но стоит ли возводить эту мысль в ранг глобальной общественной идеи, идеальной жизненной позиции? Вряд ли...

Мне-то вообще кажется, что фигура Чешкова не столь жизненна, сколько сконструирована, как дань моде на «делового человека». Я ощущаю заданность в этом характере, определенное моделирование.

Жизненная позиция Чешкова очень четко, на мой взгляд, заявлена им в беседе с одним из персонажей пьесы. «Его любили за доброту»,— говорит Чешкову о его предшественнике собеседник. «Не понимаю»,— отвечает Чешков. «За человечность»,— пытается тот объяснить. И снова то же убежденное: «Не понимаю».

Этот коротенький диалог не без некоторого страха заставляет задуматься о том, как можно подобную личность провозглашать героем. Меня отпугивают и те средства морального воздействия на людей, которые Чешков считает закономерными и оправданными в осуществлении своей цели. Неужели существенна исключительно цель и так безразличны средства? Таким путем можно прийти к очень грустным выводам.

Спросите любого человека, какие произведения, какие герои больше всего запали ему в душу, что он неизменно хранит и помнит? Прозвучат названия фильмов, картин, спектаклей, прежде всего отмеченных добротой и человечностью.

— В связи с этим хотелось бы услышать, как вы относитесь к Дюйшену, герою вашего фильма «Первый учитель». В кинематографе облик Дюйшена претерпел значительные изменения сравнительно с прозой. Я имею в виду его прямолинейность, даже жестокость, его фанатизм...

— У Дюйшена был свой бог — мировой пролетариат. Мы подчеркнули фанатизм героя, потому что в этом смысл его жизни, свидетельство безраздельной преданности революции. Он кричит на мальчика, спросившего у него, может ли умереть Ленин. Он кричит, потому что Ленин для него величайший авторитет. В трудной, тяжелейшей обстановке Дюйшен находит в себе новые силы, возвышая свой дух думой о Ленине. На Ленина возложены все его надежды, исчезнет Ленин — исчезнет весь мир. Вот почему он не может даже и слушать то, что говорит ребенок. Один в чужом ауле, полуграмотный, он нуждается в помощи, поддержке, духовной опоре — и находит ее в Ленине.

Все, что делает Дюйшен, он делает для других. Он отказывается от Алтынай, от своей любви к ней и ее к нему, потому что ему кажется, что любовью он замедлил бы окончательное освобождение девушки. В его поступке мне видится акт высокого самопожертвования, гуманности, верности идее.

Разумеется, автору трудно быть объективным по отношению к своему герою. Но коль

скоро зашла речь о жестокости и резкости Дюйшена, мне кажется необходимым сделать сноску. Дело в том, что эти черты не осознаются самим Дюйшеном, я бы сказал, что его поступки грубее его мыслей. К тому же в этом вопросе очень существенно время действия фильма — Дюйшен не мог окончательно порвать со старым миром, хотя бы во внешних формах общения, которые — это надо подчеркнуть — не являются сутью его характера.

Я активно отстаиваю Дюйшена еще и потому, что для меня неприемлем герой, строящий свои отношения с миром на почве осознанной жестокости, пусть и во имя доброй цели. Для меня он не может быть выразителем положительной программы. Человек должен жить любовью и страданием, нежностью и болью, соучастием и сочувствием к людям, хотя внешне это может принимать своеобразные формы выражения.

Приглушение эмоционального, доброго начала вряд ли может стимулировать творчество. Искусство должно напоминать человеку о его величии, о том, что он велик не только своим интеллектом, но и совокупностью всех тех качеств, которые в старину называли душою. Мне кажется, что защита человеческих эмоций от излишнего рационализма, когда рационализм становится самоцелью и тем самым превращается в свою противоположность, в абсурд,— очень серьезный вопрос, который тесно связан с завтрашним днем, с воспитанием человеческого в человеке.

— *Какой из фильмов последнего времени, на ваш взгляд, удачно решает эту задачу?*

— «Лютый», поставленный Толомушем Океевым по рассказу Мухтара Ауэзова, сценарий был написан А. Михалковым-Кончаловским и Э. Тропининым. И то, как сыгран Суйменкулом Чокморовым герой картины Ахангул.

Надо ли задумываться, положительный или отрицательный герой Ахангул? На экране живой человек, в судьбе и характере которого просматриваются глубинные мотивировки его поступков, обстоятельства, сделавшие его тем, что он есть, трагические обстоятельства, сломившие его, исказившие его представления о добре и зле... Я ощущаю его духовную травму, мне больно оттого, что нравственно искалечен сильный, красивый и изначально, наверное, добрый человек. В драме Ахангула для меня развернулась эпическая картина борьбы с социальным и моральным злом.

Мы много говорили о переводе литературы на язык кино. «Лютый» — несомненная удача в этом ряду. Сценаристы и режиссер нашли достойный кинематографический эквивалент прекрасному рассказу Ауэзова. Буквализма в сценарии нет — это достаточно вольное переложение литературы. Появились новые действующие лица, едва намеченные в рассказе персонажи стали фигурами во плоти и крови. И хороший, талантливый фильм следует судить, не сопоставляя с придирчивой мелочностью с литературным первоисточником: похоже — непохоже, а учитывая его собственные законы.

Многое навеяно в картине фольклорными мотивами — эта черта присуща и другим работам Океева. Он умеет передавать своеобразие национального мышления, ощущение органичной связи с историей своего народа, уважение и любовь к его культуре.

— *Какую роль вы отводите фактору национального мышления в создании современного художественного произведения? И как это взаимосвязано с творческим процессом?*

— Решающее значение для нашего искусства имеет углубленное развитие его социалистического содержания. Главные, определяющие факторы советского современного искусства — единые, общие для всех нас.

Границы узконационального бытия все больше расширяются, национальная культура вбирает в себя духовные ценности разных народов. И художественное мышление советского народа, сохраняя свои национальные особенности, достигает уровня мировой культуры.

Вместе с тем видоизменяются и национальные формы. Они взаимодействуют, взаимообогащаются, освобождаясь от устаревшего, отжившего свой век. Но почти всегда, когда заходит речь о национальном, мы почему-то больше оглядываемся на прошлое и не всегда замечаем то, что живет рядом с нами в настоящем,

рожденном нашей действительностью. А между тем художественная мысль во все времена отражала духовное состояние современного общества.

Поэтому национальное своеобразие — это не только совокупность национальных черт, идущих из глубины веков. В понятие национального входит не только устоявшееся, проверенное временем, не только сложившийся опыт минувшего, но и новое, рожденное современной действительностью.

Лучшие наши национальные произведения, как правило, несут большие общественные идеалы, осмысленные с точки зрения опыта советского человека, с точки зрения наших взглядов на социальную борьбу, на современность, на личность и общество. Национальное выступает в них в неразрывной связи с интернациональным, с социальными концепциями своего времени. Общечеловеческое, интернациональное начало облечено здесь в самобытную национальную форму.

Гармоническое сочетание интернационального с национальным — вот тот уровень зрелости, с которого начинается, в котором коренится общечеловеческое сознание, жажда быть понятым и понять других, жажда справедливости, добра, красоты. Если каждый человек думает о другом, как о себе, и если он понимает, что другой испытывает те же чувства, то это и есть та высшая степень гуманного сознания, к которому сквозь боль и муки, через противоречия и трагедии, через войны и революции стремится homo sapiens с тех пор, как он стал таковым.

Этим дороги, необходимы людям великие произведения великих художников прошлого. С этим связана и сегодня задача каждого честного художника, стремящегося к тому, чтобы его произведения вошли в жизнь людей.

— *То есть были бы ими признаны? Насколько существенной представляется вам проблема признания, успеха художника, широкой популярности его произведения?*

— Это очень серьезная проблема и далеко неоднозначная, как мы об этом иногда поспешно судим. К сожалению, степень успеха и признания еще нередко определяется исключительно арифметическими данными. Очередь за книгой — прекрасно! И вывод: создан очередной литературный шедевр. Рекордные сборы, которые дает фильм, по такой системе должны означать появление феномена в кинематографе. Но ведь очереди в книжном магазине выстраиваются не только в дни подписки на Пушкина и Достоевского, но и за пустячным, дурного толка детективом. Кассовый успех в кинотеатре имеет не только «Ромео и Джульетта», но и пошлый боевик.

Это должно нас тревожить. Это прямое свидетельство определенных издержек в эстетическом воспитании людей. Причины их не только в том, что по сей день проблемой воспитания вкуса мало занимаются квалифицированные, увлеченные, эрудированные люди. Реальные факты запросто могут разрушить то, что хорошо разъяснялось и прививалось человеку, тем более молодому. Потому что изданное в печати, виденное на экране, переданное по телевидению или по радио низкопробное, пустое псевдопроизведение, потакающее дурному вкусу, обесценивает всякую воспитательную работу. Нельзя забывать, что чистая развлекательность, легкодоступность по-своему ориентируют и настраивают людей. В дальнейшем от искусства ждут той же бездумности, дешевой увлекательности и т. п.

Так остаются за бортом подлинные духовные ценности. «Трудное» искусство, требующее осознанной сосредоточенности, настойчивого размышления, напряжения мысли, кажется чуждым, ненужным. Больше того, вызывает раздражение, а иногда и негодование. Дескать, раз я не понимаю, стало быть, не понимает никто. А раз так, то никому не нужно такое искусство. В любой редакции вам покажут образцы подобных писем.

Не следует благодушно закрывать на это глаза, уговаривая себя, что в этом нет и доли нашей вины. Она есть, потому что многое зависит от нас самих, от нашей требовательности к себе и к другим. Ведь и сегодня мы нередко, махнув рукой, открываем дорогу произведениям, художественный уровень которых не

только далек от совершенства, но и вообще не имеет права на это определение — «художественный».

Существование таких образцов мы пытаемся оправдать то интересным замыслом, то актуальностью идеи (хотя в данном контексте дискредитируется любая идея, утратив изначальный посыл), то успехом у публики, что уж совсем дурно. Наивно полагать, что все это не оставляет следа в сознании людей, в их эстетических воззрениях. В результате успех имеет картина с бойким, слезливым сюжетом.

Надо трезво, диалектически разобраться и оценить то, что происходит на современном этапе развития культуры, кинематографа в частности. Сюда входит и система отбора прокатом зарубежных лент.

— *В чем видите вы магистральный путь развития современного кинематографа*?

— В реалистическом отображении жизни. Как ни труден и тернист этот путь.

Я говорю о терниях, потому что знаю, каким успехом по сей день пользуются у зрителей и у части кинематографистов лжеромантические сюжеты, в частности, в ряде стран Востока. Ни для кого не секрет, что большинство картин, снимаемых в странах Востока, за исключением Японии, не пользуется репутацией содержательного, современного, серьезного искусства. Одна из причин и есть господство лжеромантизма и совершенно недостаточное, на мой взгляд, освоение реалистического опыта мирового кино. Лжеромантизм и реализм в подлинном значении этого слова находятся в состоянии конфронтации в условиях борьбы за новое общество. Только реалистическое отражение действительности может привести художника к подлинному искусству.

— *Вопрос к вам, как к зрителю. Что прежде всего ищете вы в фильме*?

— Человека. Мысль о его высоком предназначении. О смысле его жизни. О том, как ему быть Человеком.

— *Вопрос к писателю, кинодраматургу, кинематографисту Чингизу Айтматову. К чему прежде всего стремитесь вы, работая над своими произведениями*?

— Рассказать о человеке, о тех извечных проблемах, которые постоянно волнуют его, о том, как человеку человеком быть.

К сведению наших читателей

В ближайших номерах журнал, в числе других, предполагает опубликовать следующие материалы:

статьи **Сергея Юткевича** — «Вс. Э. Мейерхольд и методология советской кинорежиссуры», **Андрея Тарковского** — «Преодоление немоты», заметки о современном грузинском кинематографе **Б. Рунина**, творческий портрет актера Константина Степанкова.

Под рубрикой «Беседы за рабочим столом» выступят **Толомуш Океев** и **Будимир Метальников.**

Предполагается напечатать дискуссию о режиссерских дебютах при участии Ю. Райзмана, Л. Арнштама, М. Хуциева, Л. Шепитько, Р. Нахапетева, С. Никоненко, С. Соловьева, В. Титова, В. Демина, Н. Игнатьевой и других.

С. Образцов

Эстафета искусств

От автора

Дорогие мои читатели!

Много лет назад журнал «Искусство кино» попросил меня написать статью о телевидении. Я сел за стол и подумал: ну, вот сейчас телевидение по своей социальной значимости заняло прямо-таки первое место среди всех искусств. А до телевидения кто занимал это место — кино? А до кино? Театр? Литература? А до книгопечатания? А какие функции были у живописи? А у фотографии? И так я разматывал вплоть до искусства пещерных людей, проверяя, кто и когда передавал эстафету социальной значимости искусства. И в конце концов я пришел к выводу, что надо писать книгу об эстафете искусств. Что я и стал делать. Девять глав было уже напечатано в «Искусстве кино». А вот с десятой и одиннадцатой главами я застрял, и печатаю их только сейчас.

Но так как некоторые сегодняшние читатели «ИК», может быть, и не читали предшествующих глав, то я вкратце хочу рассказать об их содержании.

В первой главе моей «Эстафеты» — «Лирики и физики» я рассказал о разнице между наукой и искусством.

В следующей главе, названной «Искусство в действии», мне хотелось поразмышлять о том, что такое язык искусства, о социальной значимости и силе воздействия искусства, о произведениях «живых» и «мертвых».

В главе «Необходимые оговорки» я стремился уточнить искусствоведческие термины, как правило, путаные и разнопонимаемые, из-за чего происходит туча недоразумений.

В четвертой главе — «Великий поток» — говорится о социальной значимости разных видов искусства: музыки, пластики, повествования...

Пятая глава — «Остановись, мгновение» — рассказывает о функции живописи на протяжении истории человечества. А также о документации и рождении фотографии, отнявшей у пластического искусства эту документационную функцию.

«Вместе тесно, а врозь невозможно» — так назвал я шестую главу, посвященную различным направлениям в живописи и взаимовлиянию искусства художника и фотографа, силе и социальной значимости фотографии.

Окончание. Начало см. «ИК», 1966, № 1, 3, 7; 1967, № 3; 1968, № 6, 11; 1971, № 6.

В седьмой главе — «Рождение гиганта» — я уделил все свое внимание кинематографу, начиная с самого его появления и до момента завоевания им широчайших слоев зрителей.

О зрителях кинофилах и кинофобах, о зрителях театрофилах и театрофобах, о принципиальной разнице между театром и кино говорится в восьмой главе — «Горилла в антикварном магазине».

И наконец, в девятой главе «Пожар «Вишневого сада» рассказывается о взаимовлиянии кино и театра, о диффузии киноприемов в театре и театральных приемов в кино.

А теперь, если у вас есть желание, читайте десятую и одиннадцатую главы. Вся же книга целиком выйдет в издательстве «Искусство».

С искренним уважением и благодарностью журналу «Искусство кино»

С. Образцов

ГЛАВА X

Музыкальная диффузия

«В Москве завтра будет малооблачная погода. Во второй половине дня кратковременные дожди. Температура ночью 11—12. Днем 16—18 градусов тепла».

Обычно на этом я выключаю радиоприемник и сажусь за письменный стол.

Вчера этого не произошло. Сразу же начался концерт. Моцарт. Комната заполнилась оркестром, по-моцартовски прозрачным и наивным, как детство. Я вышел на балкон. Серые рваные облака идут по небу. В стороне Москвы они розовые. Слышно, как на Внуковском аэродроме поднялся самолет. Над елями прошли его огоньки и вместе со звуком пропали в облаках.

И опять возник Моцарт. Он выходил из балконной двери и заполнял собою сад.

И тогда я вдруг понял, что вот так же Моцарт живет сейчас в сотнях, тысячах, десятках тысяч городских квартир, колхозных домов, купе поездов, каютах пароходов. Рядом со мной нет никого. Ни одного человека. Но в пространстве звуков, рядом, миллионы людей. Мы вместе слышим и слушаем, как движется кода, как затягивает и затягивает она нас в неизбежный финальный аккорд.

«Закончился симфонический концерт, который мы передавали в записи из Большого зала консерватории. Через одну минуту спортивные новости».

Я не болельщик. Мне все равно, кто выиграет — «Пахтакор» или тбилисское «Динамо», и, подойдя к приемнику, я начинаю переключать диапазоны и гонять красную ниточку туда и обратно. Приемник трещит, поет, говорит, служит церковную службу.

Перепрыгивая через страны, города, национальности, языки, мотивы, ритмы, инструменты, я останавливаю ниточку там, где интересно, приятно или удивительно.

Аккуратно прилаживаясь друг к другу, до микронов точно, поют четыре поляка. Кому-то объясняются в нежных чувствах.

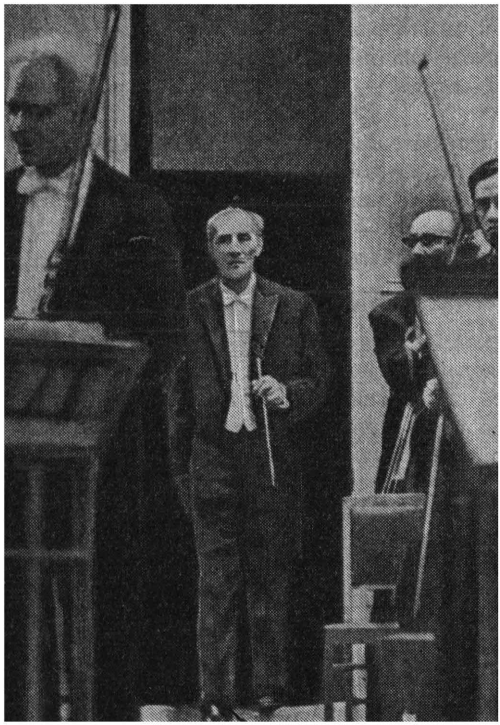
Лавина джаза рушится из Нью-Йорка, неистовый брек ударника, потом саксофоны, а из них вдруг хор ангелов взмывает кверху прыгающими нон-аккордами.

«...ылко я люблю! Не для тебя очей моих сиянье!..» Это Обухова. Ее давно нет в живых. А голос живой, горячий, плотный. Она поет сейчас, сию минуту. Прекрасно поет. «Люблю в тебе я прошлое страданье и молодость, да, молодость ушедшую мою».

А чуть левее звенит совсем плоский непорочный голосок шотландской девочки, поющий такую же простую непорочную шотландскую народную песенку.

Еще левее несколько километров рычащей катастрофы. И прямо из нее неожиданно возникают «Подмосковные вечера». По-французски. Поет Лемарк.

Что же это происходит? Значит, весь земной шар окутан нитями звуков. Как детский мячик в капроновой авоське. Только переплетения нитей невидимы и неслышимы, пока я не включил свой приемник или соседский длинноволосый парень не повернул колесико



Е. Мравинский занимает место за дирижерским пультом. Сейчас музыка зазвучит в эфире

карманного транзистора, с которым он даже за грибами ходит. И тогда зазвучит у меня в комнате Москва или Рим, а у него на лесной вырубке Будапешт или Лондон. Все вокруг звучит одновременно и все в разном пространстве времени. Ведь длины волн — это и есть временные пространства.

Сколько же миллионов людей, разлученных земным пространством, живут сейчас одновременно, секунда в секунду, объединенные пространством музыки, и сколько других миллионов живут абсолютно разновременно, потому что находятся в разных звуковых пространствах.

А если к этому прибавить, что существует еще и разное географическое время, то значит, слушая Моцарта сегодня вечером, я был рядом с канадцем, который только что позавтракал, и жителем Владивостока, пьющим кофе завтрашнего дня.

В одном моцартовском аккорде сплющилось время, растворился земной шар. Удивительно, когда же люди научились это делать? Совсем недавно. Я очень хорошо помню, как в моем детстве произошло чудо. Называлось оно «беспроволочный телеграф». Без столбов, без проводов, без всего, через горы и океаны можно послать телеграмму. Чудо! С далекой Арктики пришел сигнал бедствия, которое потерпели люди, хотевшие добраться до Северного полюса. Людей спасли. «Чудо!» — так говорили вокруг меня все взрослые.

А когда я был студентом, один знакомый притащил ко мне маленький ящик, к которому были привязаны наушники. Если приложить их к ушам, то что-то слышно. Новое чудо! Оно и сейчас чудо, только стало обычным. Сейчас представить себе жизнь людей без радио уже невозможно. Какую бы сторону этой жизни мы ни взяли — политику, науку, искусство. Все равно невозможно!

Внескоростной, мгновенный транспорт любых сведений, знаний, политических идей, литературных и музыкальных произведений с доставкой на дом жителям любой страны, любого пункта земного шара.

Каким бы газетным тиражом ни была издана речь вновь избранного президента любого государства, все равно радиотираж этой речи окажется во много раз больше и действеннее газетного. Политические битвы между государствами, партиями, религиями не прекращаются в эфире ни на минуту, и бывает так, что потоки слов превращаются в потоки человеческой крови.

Радиопередатчик, как и всякий инструмент в руках человека, может принести людям и пользу и вред, но и в том и в другом случае сила этого нового средства человеческого общения грандиозна.

Трудно спорить о том, в какой области общественной или культурной жизни человечества радио имеет наибольшее значение, но статья моя посвящена вопросам искусства, а поэтому и говорить я буду о той удивительной

по своей интенсивности музыкальной диффузии, которая благодаря радио происходит сейчас между странами, народами, нациями, континентами.

Тысячи лет на огромном пространстве земного шара существовали замкнутые, почти разобщенные музыкальные очаги. В них жили и сохранялись народные песни, пляски, обряды, ритмы и мелодии которых были присущи только этому району, этим равнинам, этим горам, этой губернии, этому уезду. Конечно, какое-то взаимопроникновение музыкального языка разных очагов происходило. Города стягивали людей, родившихся на расстоянии сотен километров друг от друга, и люди эти захватывали с собой не только пилы и топоры, но и песни.

Рожденные в Африке рабы американских плантаторов фактически создали всю ту своеобразную музыкальную культуру, которой владеют и гордятся Соединенные Штаты Америки.

И все-таки, до возникновения радио, национальные музыкальные языки многих районов и многих стран были в той или иной степени изолированы.

Даже мелодии собственных национальных композиторов редко и с большим трудом проникали в народ. Да это и естественно. И Глинка, и Мусоргский, и Чайковский слышали русские песни и в операх своих иногда почти цитатно пользовались народными мелодиями, а создатель этих мелодий, многомиллионный русский народ, крестьяне, живущие в тысячах, сотнях, даже десятках верст от больших городов, никогда не слышали ни Глинку, ни Мусоргского, ни Чайковского. Мелодии, пришедшие к композитору от народа, в обратный путь, как правило, не отправлялись.

Народ не пел и не напевал ни арий из опер, ни романсов, созданных композиторами. А если и случалось так, что написанная композитором песня становилась народной, то бывало это очень редко. А уж грузинских, негритянских, индийских мелодий и ритмов никогда не слышали не только крестьяне Архангельской губернии, но и рабочие завода Гужон в Москве или Путиловского в Петербурге. Так же, как не слышали ни русских, ни китайских, ни армянских песен жители Шотландии или Перу.

В какой-то степени проникновение мелодий, иного музыкального словаря через границы государств возникло в начале девятнадцатого века благодаря музыкальным шкатулкам, шарманкам, трактирным механическим органам и, наконец, граммофонным пластинкам. Но это сущие пустяки по сравнению с тем, что происходит сейчас. Если вдуматься, то по своим масштабам это кажется просто невероятным. Созданные разными странами, разными народами, разными композиторами ритмы, мелодии, гармонии каждый день, каждый час, каждую минуту облетают весь земной шар.

Уши разных людей принимают новые, часто совсем неожиданные для них звуковые и ритмические сочетания. Сперва настороженно, как что-то кажущееся неритмичным, немузыкальным, непонятным или неприятным. Потом тот же самый интервал, та же самая синкопа, тот же тембр становятся все более и более понятными и постепенно начинают ощущаться абсолютно естественными. И музыкальный словарь каждого отдельного человека незаметно для него самого становится шире и больше.

Сегодня песни, созданные композиторами, превращаются в народные с быстротой просто поразительной. Для этого не нужны ни месяцы, ни годы. Через неделю после первой передачи новую песню, если только она полюбилась, поет буквально вся страна, а через две недели она уже может стать международной. Так было с «Катюшей», «Прощай, любимый город», «Темной ночью».

Армянские мелодии хачатуряновского «Гаянэ» и особенно танец с саблями полюбились жителям Америки, а у нас, русских, замирает дыхание, когда по радио мы слышим, как Робсон поет спиричуэлзы американских негров.

Наши «Подмосковные вечера» стали любимой песней мира, но фокстротная синкопа этих «Вечеров» никогда бы не могла возникнуть, если бы радиоприемник не сделал эту

синкопу естественной и привычной для русского уха.

Я помню, как в тридцатых годах ортодоксы-музыковеды гонялись с кнутами за этой синкопой. В Доме художественного воспитания детей висел большой плакат, на котором предавалась анафеме песня «Все выше, и выше, и выше» за то, что в песне этой живет «нерусская, а, значит, несоветская» синкопа.

Кнуты обтрепались, а песня стала гимном авиации, вполне русским и уж безусловно советским.

Я не музыковед. Я не в силах заняться анализом взаимопроникновения различных музыкальных словарей и обогащения общечеловеческой музыкальной культуры, но что этот процесс происходит, что арабские мелодии, так же как и пентатоника Китая, уже встретились с гармониями Европы и ритмами Америки, это ясно и без профессионального анализа. Стоит только подойти к радиоприемнику и отправиться в путь по зеленой шкале диапазонов.

Сейчас уже утро. Я заканчиваю эту главу. Она возникла неожиданно. Раньше мне не приходило в голову, что без радио не смог бы я передать эстафетную палочку от киноэкрана—экрану телевидения. Виноват в этом мой радиоприемник. Я сейчас опять включил его.

Утренняя гимнастика.

Мне пора спать.

А завтра надо думать о последней главе, о сегодняшнем финише эстафеты.

О сегодняшнем, только о сегодняшнем, потому что бег эстафеты искусств остановиться не может. Как не может остановиться диалектическое развитие человеческого общества.

ГЛАВА XI
Последняя и безусловно устаревшая...

Я начинаю писать эту главу с ощущением обреченного на поругание и насмешки. Это неизбежно потому, что неизбежна ошибочность тех или иных выводов, которые я собираюсь делать.

В этом нет моей вины. Фактический материал я собрал огромный. Буквально завален бесконечной советской и зарубежной информацией о развитии телевидения на протяжении нескольких десятков лет. Но чем же я виноват, если это развитие продолжается, а значит, продолжается и поступление все новых и новых сведений. Пока я буду писать эту главу, пока ее будут набирать в типографии, пока ее будут печатать, возникнет масса новой информации, о которой я сейчас и не подозреваю. Может быть, эти новые данные будут лить воду на мою мельницу, на мои сегодняшние ощущения и предположения, а может быть, и поперек их.

То, что я пишу сегодня, в январе 75-го года, читатель будет читать в какое-то неизвестное мне отдаленное завтра, и знать он будет куда больше, чем знаю я. Если бы последняя глава моей «Эстафеты искусств» была посвящена каким-либо более или менее стабильным формам зрелищного искусства — классическому балету или оперной классике, все было бы проще и доказательнее. Реалии всем известны. Анализируй на здоровье и прогнозируй в меру своей способности к обобщениям.

Но речь-то идет о телевидении, самой новой, самой молодой форме зрелищного искусства. Моложе нет. Может быть, будет, но сейчас нет. Значит, телевидением и должна закончиться моя «Эстафета». Ведь и театр, и кино, и эстрада, и цирк, и всевозможные зрелища на площадях и стадионах, сознательно или вынужденно, в той или иной форме именно телевидению передали эстафетные палочки. А оно, телевидение, либо любезно приняло, либо совсем нелюбезно вырвало эти палочки и понеслось вперед со скоростью спринтера и азартом агрессора. Значит, я должен так или иначе рассмотреть самый факт этого события, понять взаимодействие и взаимопроникновение различных видов зрелищного искусства и телевидения.

Анализировать все это и делать выводы труднее, чем соревноваться в стрельбе «по тарелочкам». Там стрелок знает, по крайней мере, направление, в котором полетит тарелочка, и приблизительную ее скорость. А что

Советское телевидение ведет прямую передачу с Красной площади

знаю я? Все в движении. И движение это в разных направлениях и с разными скоростями. Разве уследишь за такими мишенями? Ежегодно, ежемесячно меняются технологические процессы методов телесъемок и телепередач, характер видеозвукопроизводящих аппаратов, то есть самих телевизоров. Их размеры (от размера наручных часов до настенных телеэкранов), их свойства и качества. Все чаще и чаще появляются абсолютно новые, еще никак не названные телевизионно-зрелищные жанры. Как назвать хотя бы такое телезрелище, как единовременный сплав документальной кинохроники, непосредственной передачи с места действия и комментатора, находящегося в студии? Сплошные летающие тарелочки. Разве попадешь сразу в каждую? Тут и дробовик не поможет. Значит, многие из них пролетят мимо даже не поцарапанные. Тем более это произойдет с теми, которые в моем сегодняшнем сегодня еще и не взлетали. Значит, в вашем завтрашнем «сегодня» естественны и справедливы нападки на меня: «Что же он вот про это не сказал и вот про это тоже ни слова?», «А как же он мог промахнуться и не заметить того, о чем сейчас даже трехлетний телезритель знает?»

Ну, что ж поделаешь! Не писать последней главы я не могу и единственно, на что надеюсь, так это на то, что в какие-то, может быть, и не замеченные кем-то мишени попаду. И какие-то пусть не очень четкие, мои прогнозы все-таки окажутся верными.

А о том, что многое в этой главе будет выглядеть устаревшим, я предупредил в самом названии главы и, значит, заранее себя реабилитировал.

●

Глава девятая, называвшаяся «Пожар «Вишневого сада», была посвящена кинематографу и заканчивалась так: «...На протяжении полувека кино превратилось в могучую силу наибольшей массовости и наибольшей нужности.

Полвека.

И вдруг нежданно-негаданно, никем не предсказанно на горизонте появился соперник — телевидение. «Это несерьезно,— сказало кино.— Кто может со мной соперничать? Кто родил его? Откуда он взялся?»

Об этом и должен состояться разговор в следующей главе».

Так я обещал, и так я думал. Но разговор не состоялся. Его пришлось отложить. Виной тому радиоприемник, который я не выключил, заслушавшись Моцартом. А когда звуки

оркестра замолкли, пришлось писать совсем не о телевидении, а о радио, о силе музыкальной диффузии, пронизывающей континенты, страны, народы.

Я рад, что так произошло. Минуя радио, я не мог бы ответить на вопрос, кто породил телевидение, откуда оно взялось.

Как только кино стало звуковым, произошло как бы непорочное зачатие. Кино забеременело телевидением, и в положенные, довольно короткие сроки, его родило. Родило и сказало: «Это не мой ребенок, это от кого-то другого. Я его не признаю. Ублюдок какой-то. Что-то вроде комнатной собачонки. А я лев. Разве мог я родить болонку?»

Нет, уважаемый кинематограф, это твой ребенок. Не отпирайся, не отказывайся, а гордись. Это твой ребенок от незарегистрированного брака с радио. Коли в эфир можно отправлять неслышимые радиоволны, которые в приемнике преобразуются в звуки музыки или человеческую речь, значит, аналогичные невидимые радиоволны в соответствующем приемнике могут быть преобразованы в движущиеся изображения на экране. Это и есть телевизор.

А что твой экран измеряется метрами, а экран телевизора сантиметрами, так ведь ребенок-то растет! Будет и многометровый широкоэкранный телевизор, и ты же, кинематограф, будешь показывать на нем свои кинокартины, только без пленки, а прямо через эфир, одновременно на десятки, сотни огромных телеэкранов. Ребенок растет.

А «домашние собачонки» тоже останутся. Без них уже нельзя. Да и нужда в них, социальная нужда, огромна. У всех моих сегодняшних читателей в комнате стоит телевизор, спроси у них. Могут они от него отказаться? Может, из тысячи один скажет «могу». Да и то вряд ли.

И при всем том врагов у телевидения миллион. Пишутся погромные статьи, раздаются погромные речи в парламентах, в министерствах, ругают врачи, педагоги, социологи, кинематографисты, театроведы, ругают сами владельцы телевизоров. Не меньше ругают, чем когда-то ругали кинематограф или фотографию, не признавая за ними даже права называться искусством. Считается хорошим тоном ругать телевидение. Ругают и смотрят. Смотрят и ругают.

Первыми накинулись на телевидение врачи-психиатры и социологи. Опасно для зрения, особенно детского, весьма возможно, что опасно и для здоровья вообще. Облучение лучами, исходящими из телевизионной трубки, подозрительно в смысле канцерогенности. Опасно для психики. Отупляет. Делает человека, особенно ребенка, пассивным. Пожирает все его свободное время. Лишает общения с людьми, лишает прогулок, занятий спортом, посещения театров и музеев. Наконец, морально разлагает детей и, особенно, юношество. Ректор Бостонского университета Д. Марг пишет: «Учитывая идиотский характер программ, можно утверждать, что мы воспитаем поколение идиотов».

Все эти нападки, кроме канцерогенности, с моей точки зрения достаточно обоснованы.

Советская учительница Л. Яковлева написала в «Литературную газету» письмо о том, что ее пятнадцатилетняя дочка одна или с подругами часами сидит перед телевизором, книгами не интересуется, не гуляет, даже на танцы не ходит. «Честное слово, лучше пусть трясется под музыку, чем вот так, машинально, как слепая, безвкусно ужиная, смотреть неважно что,— неотрывно...» И кончается письмо так: «Не заменяет ли телевидение постепенно в сознании наших детей не только книги, не только другие виды искусства, но и беседу, живой разговор, с помощью которого люди общались с того времени, когда стали людьми?»

Беспокойство Яковлевой вполне разделяет итальянский журналист Джузеппе Каталано. В своей статье «Рабы» голубого джинна» он пишет: «Да что же это за удивительная и деспотичная нянька такая, которая привораживает к себе детей и превращает их не поймешь во что: то ли в маленьких гениев, то ли в идиотов?.. Почти десять ребят из ста можно без особого преувеличения назвать теленаркоманами. Они проводят у экрана ежедневно больше двух часов (в странах Европы) и

бóльше трех часов (в Соединенных Штатах)... Фрагментарные, отрывочные, путаные образы действуют на психику ребенка, еще не умеющего приводить в стройную систему свои впечатления. Они могут вызывать у детей состояние тревоги, нервного возбуждения, неуравновешенность».

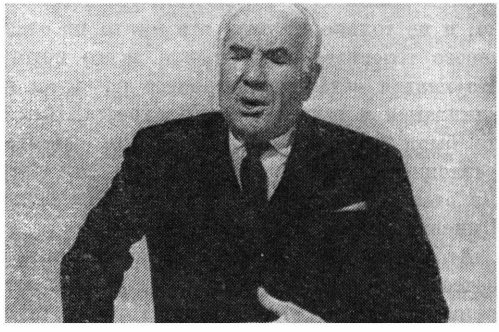
А нью-йоркский доктор психиатрии Фредерик Вертхем прямо заявляет: «Телевидение — это школа преступлений, регулярно посещаемая нашими детьми».

Вероятно, его утверждение основывается на некоторых чисто статистических данных. У девяноста восьми процентов американских семей есть телевизор. Думаю, что те, у кого нет телевизора, ходят смотреть телепередачи и к соседям, и в паблик-хауз, и в кафетерий, так что практически все жители Соединенных Штатов смотрят телевизор. В среднем, каждый взрослый проводит перед телеэкраном 2—3 часа в день. Дети от 12 до 17 лет — 20 часов в неделю, от 6 до 11 лет — 24 часа, а от 2 до 5 лет — 28 часов. 28 часов в неделю — это значит 4 часа в день.

За 12 лет школы они проводят на школьных занятиях 12 000 часов, а у телевизоров — 15 000.

Кто же их воспитывает, школа или телевизор? И как воспитывает? Что смотрят американские дети?

В основном, детективы. Каждый день за 2—3 часа они видят на экране 50 «настоящих смертей». Половина героев совершает то или иное насилие. Один из десяти оказывается убийцей. Половина всех убийц — положительные герои, а каждый двадцатый герой — жертва убийства. «Средний американский ребенок, смотрящий наиболее популярные программы телевидения, до своего совершеннолетия может явиться свидетелем насильственного уничтожения или ранения 13 000 человек». Это говорит американский социолог и психолог Г. Уотсон.



Игорь Ильинский рассказывает. Кадры из телефильма

Может, это только в Америке так худо?

Нет. Оказывается, в Англии не лучше. Вот слова английского критика Бейкера: «В нашем обществе насилие является социальной проблемой номер один. Но количество телепрограмм, смакующих насилие, заставляет только разводить руками! Исследование, проведенное центром массовых коммуникаций при Лейчестерском университете, свидетельствует, что «типичная» теленеделя программ Би-Би-Си и других коммерческих компаний в апреле 1972 года содержала 62 процента лент о насилии! Самое главное: наиболее жуткие и изощренные сцены демонстрировались в то время, когда у телевизора сидят школьники, то есть до девяти часов вечера».

Что же прикажете делать? Если телевидение такое зло, то, значит, нужно изъять у всех людей телевизоры, сложить из них огромный костер, облить бензином и сжечь к чертовой бабушке, чтобы раз и навсегда уничтожить источник морального разложения и детей и взрослых.

Сами понимаете, что сделать это невозможно, и не только потому, что никто не отдаст своего телевизора, но прежде всего потому, что нельзя остановить процесс развития цивилизации и технического прогресса. Как бы ни была страшна атомная война, сам факт разложения атома уже нельзя отменить. Да атом и не виноват в трагедии Хиросимы. Виноваты люди.

Атом может, должен и будет служить человечеству верой и правдой, и если сами люди применят его для уничтожения городов, стран, наций, а может, и всего, что живет и дышит на земле, так не атомная энергия будет тому виной, а те, кто направляет ее во зло человечеству.

Вот и с телевидением то же самое. Не деревянные или пластмассовые ящики со светящимся экраном виноваты в моральном разложении тех, кто на эти экраны смотрит, а люди или организации, которые злонамеренно или бездумно демонстрируют на экранах уголовщину, похабщину, расовую ненависть, ложь, клевету.

Ну, в нашей стране да и в других социалистических странах борьба с вредоносными, античеловеческими, аморальными тенденциями в искусстве, в каких бы видах и формах искусств они ни проявлялись, ясна и понятна. Организованное общество тем и отличается от толпы, что оно организованно, что оно вырабатывает определенные нормы поведения для защиты от насилия, убийства, развращения, как физического, так и морального. И если запрещаются убийства, воровство, изнасилования, грабежи, то естественно запрещать и моральное развращение, и порнографию, и воспитание расизма, злобы, бесчеловечности, эгоизма.

В капиталистических странах все куда сложнее. Фактически демонстрация бесконечных детективов и телепередач с теми или иными элементами порнографии диктуется даже не злой волей отдельных людей, а простой коммерцией.

Большинство телепроизводственных и прокатных компаний фактически существуют на доход от реклам, которыми перебиваются сюжеты передач. Значит, чем увлекательнее телепередача, тем выгоднее именно ее начинять рекламой. В Америке рекламодатели не только выбирают ту передачу, которая пользуется наибольшим успехом, но часто и заказывают такую передачу.

Центральный театр кукол гастролировал в Нью-Йорке. К концу гастролей Эдд Сюлливан — известный продюсер музыкальных телепрограмм, купил у нашего менеджера Сола Юрока «Необыкновенный концерт», заплатив Юроку больше 100 000 долларов.

Какой же смысл был Сюлливану платить такие огромные деньги? Да очень простой. Эту передачу за еще бо́льшие деньги купила у Сюлливана какая-то кондитерская фирма. И вот в промежутках между номерами нашего кукольного концерта на экране появлялись то кексы, то торты, то печенья, то конфеты, то целые прилавки, уставленные разными сладостями.

В одном из небольших американских городов меня попросили дать интервью для телевидения. Я согласился. Передо мной давал

интервью знаменитый ковбой, победивший в соревнованиях родео. Потом три неизвестных мне писателя. Потом я. Ведущая программу очень милая женщина, весело извиняясь, сказала: «Подождите минуточку, у нас ведь не как в Москве. Мы живем на рекламу. Сейчас я расскажу зрителям про новый рефрижератор, а потом уже про вас». И она, открывая дверки и ящички холодильника, объясняла, куда класть мясо, куда фрукты, сколько этот холодильник стоит, и какая рассрочка. «Ну, вот и все,— обратилась она ко мне.— Так значит вы из самой Москвы? Прямо удивительно. Вы ведь первый русский, с которым я встречаюсь».

Итак, реклама. Фактические сегодняшние хозяева американского телевидения — рекламодатели.

«Так что, если стрельба и насилие способствуют продаже моющих средств сильнее, чем классическая драма, то предпочтение будет отдано стрельбе и насилию».

Это не мои слова. Это напечатано в американском журнале «Юнайтед Стейтс ньюз энд уорлд рипорт» 15 апреля 1974 года.

Но как же узнают и рекламодатели и продюсеры, какая передача имеет наибольший успех, какая собирает наибольшее количество зрителей? Для этого, оказывается, существует масса способов. И организованных и абсолютно неожиданных. К таким неожиданным осведомителям относится потребление воды. Если идет захватывающе интересная передача, детектив или какое-либо сенсационное спортивное состязание, потребление воды на центральной водопроводной станции падает. Сводится к минимуму. Почему? Да потому, что все впились в телевизор и не пользуются уборной. Ждут очередного гола, нокаута или момента, когда бандиту, наконец, разможжат голову. Совсем смешно, что в момент возникновения рекламы «Кэмел», «Севен ап» или садовой косилки потребление воды увеличивается. Кто-то хочет успеть воспользоваться двумя минутами.

Но, конечно, не только этим несколько интимным методом выясняется успех передачи. Существуют выборочные анонимные опросы разных слоев населения и, наконец, может быть, наиболее точным является метод, при котором на отдельные, опять-таки выборочные телевизоры ставятся специальные приставки, ориентируемые на какую-либо данную программу.

Во время передачи этой программы на телевизионном пункте зажигаются лампочки. Сколько лампочек — столько телевизоров включено. И если из 1000 проверочных аппаратов включено только 3, значит, дело дрянь. Если 500 или 800 — порядок. Более чем хорошо. Так как сигналы могут зажигаться и в самой телестудии, исполнители, музыканты или репортеры сами будут видеть, вызывает ли их выступление интерес у телезрителей.

Существует даже анекдот: во время исполнения симфонии дирижер оркестра, посмотрев на гаснущие лампочки, сказал: «Кончай, ребята. Нас никто не смотрит».

И такие обследования проводят не только в Соединенных Штатах.

Не знаю, сколько сейчас тратит на это английская компания Би-Би-Си, но в 1969 году ею было израсходовано 400 000 фунтов стерлингов, а коммерческое телевидение на те же социологические обследования истратило полмиллиона.

Зачем это нужно и государству и частным фирмам: тратить такие деньги? Да фактически для овладения вкусами, думами, настроениями миллионов телезрителей и запрограммированной пропагандой огромной силы воздействия.

Но неужели только в нашей стране понимают вред демонстрации насилия, порнографии, садизма? Конечно, нет. Очень многие понимают это во всех капиталистических странах. Безусловно, понимают. Вы это видели по приведенным мною высказываниям социологов, врачей, педагогов. (А я мог бы привести их гораздо больше.) Понимают, да сделать ничего не могут. Полмиллиона австрийских телезрителей послали в парламент петицию с требованием рассмотреть злоупотребления телевизионных организаций. Толку, как говорится, чуть.

В Англии создана организация под назва-

нием «Кампания английских женщин за «чистое» телевидение». И от этой организации мало толку. Попытка смягчить дурное влияние насилия на телеэкране иногда просто смешна по своей наивности.

В Бельгии несколько лет назад при радио и телевидении был создан комитет, обсуждавший вопрос, что можно и чего нельзя показывать детям. И придумал этот комитет, чтобы перед «вредными передачами» возникал предупреждающий знак. Белый треугольник. Родителей он пугал, а детей соблазнял.

Кеннет Адам, возглавлявший дирекцию телевидения Би-Би-Си, в целях смягчения дурного влияния бандитских фильмов рекомендовал вместо кастетов, ножей и бутылок показывать револьверы, ружья и шпаги, так как ребенку их труднее достать, если возникнет желание подражать увиденному. А в звуковом сопровождении не давать треска ломаемых черепов или челюстей.

Если человек смотрит вестерн с двадцатью пятью убийствами, то, конечно, это хуже, чем если бы он смотрел Плисецкую в «Кармен» или Скоффилда в «Гамлете». Но если он смотрит по телевизору рассказы плотника в исполнении Бабочкина или «Сагу о Форсайтах», то это в тысячу раз лучше, чем если бы он смотрел порнофильм, или даже штампованную «Сильву» в плохом опереточном театре. Разница, пожалуй, только в том, что гадость одного спектакля в театре калечит сердца и вкусы только семисот или тысячи зрителей, а в одной передаче по телевизору 10—12 миллионов. Но зато и прекрасное в спектакле театра проникает в сердца только тысячи, а на телевидении — миллионов.

И об этом мы не имеем права забывать. И о каждой минуте телевизионной передачи следует судить по всей строгости законов подлинного искусства и подлинной морали. Вот уж где невозможна, просто преступна халтура, так это на телевидении!

Но помимо врачей, социологов и психологов на телевидение накинулось кино. То самое кино, которое фактически, как я уже говорил, родило телевидение. Как же не накинуться, не огрызнуться, коли появился конкурент?

Первые регулярные телевизионные передачи в Европе и Америке начались в середине тридцатых годов. В те годы кинематограф даже и не задумывался о нависшей над ним опасности. А когда задумался, было уже поздно. Особенно наглядно, а для отдельных кинофирм и трагично это выглядело в кинокоролевстве, имя которому — Голливуд. Родилось это королевство в самом начале века, когда в Лос-Анджелесе в доме на углу 8-й авеню и Олайв-стрит был снят фильм «Во власти султана». С тех пор на протяжении десятков лет все разрасталась и разрасталась продукция Голливуда. Миллионы метров целлулоидных лент, как змеи, расползались по экранам Америки, Европы, всего мира. Моды, вкусы, песни, соблазны текли ручьями. Киноактеры, киноактрисы улыбались с открыток, висящих над кроватями девочек и девушек и в альбомах мальчиков и юношей, вызывая желание быть такими же красивыми, такими же смелыми, такими же безжалостными, такими же жестокими, такими же хитрыми и уж, конечно, такими же богатыми.

Рождение телевидения Голливуд не заметил. Наоборот. Конец сороковых годов — расцвет Голливуда. В 1948 году количество кинозрителей Соединенных Штатов было рекордным: 90 миллионов в неделю. Но, достигнув этого невероятного уровня, потоки кинозрителей начали постепенно уменьшаться. С каждым годом все больше. И через 10 лет, то есть к пятьдесят восьмому году кинозрителей стало вдвое меньше. Всего сорок пять миллионов. А раз так, то началось сокращение выпуска кинофильмов. Казалось, еще год-два и Голливуд из «города грез» превратится в «город призраков». Началась битва за существование. Битва с телевидением. Собственно говоря, телевидение-то само непосредственно и не дралось. Оно просто развивалось, с каждым годом увеличивая количество телевизионных станций, число телеканалов и качество телеэкранов.

Кино сперва пробовало бороться мерами юридическими и даже законодательными, например, не разрешало показывать по телевидению кинофильмы раньше, чем через 15—

Сцена из телеспектакля «Соло для часов с боем». Слева направо: М. Прудкин, О. Андровская и М. Яншин

20 лет после их выпуска. Из этого ничего хорошего не вышло. Даже хуже получилось— телевидение стало снимать телефильмы само, да еще с продолжением, сериями. Каждый четверг или пятницу продолжение. По году, а то и больше следят телезрители за судьбой героев такого фильма. Каждый четверг или каждую пятницу, как приговоренные, бегут к телевизору, чтобы узнать, разбился или не разбился герой, который неделю назад прыгнул с крыши. Кинобойкот провалился. Оказалось куда выгоднее не запрещать, а продавать телевидению снятые боевики.

Кинофирма «Коламбиа» продала компании Эй-Би-Си право показать по телевидению кинокартину «Мост на реке Квай» за два миллиона долларов. А следом за этим три другие кинокомпании продали телевизионным корпорациям 118 фильмов за 92 миллиона пятьсот тысяч долларов.

И теперь у Голливуда как бы два прямо противоположных рода деятельности: готовить различные, в том числе и многосерийные, фильмы для телевидения и одновременно, в борьбе с этим телевидением, снимать широкоэкранные супербоевики, чтобы выманить людей из дому в большие кинозалы, на такие зрелища, которые в ящичке телевизора увидеть невозможно.

Я видел в кинотеатре на Бродвее один из таких фильмов, стоивший кинокомпании не больше не меньше как сорок один миллион долларов. Это была «Клеопатра». Три месяца ежедневно проходил я мимо светящейся, шикарно безвкусной рекламы этого фильма. Не знаю, сколько еще месяцев она горела, и не знаю, в каких еще странах и городах светилась и переливалась, завлекая зрителей. Знаю только, что финал оказался плачевным. Реклама прогорела в полном смысле

этого слова. Вернуть затраченные на «Клеопатру» миллионы долларов не удалось.

Что же произошло? Очень плохая картина? Да нет! С рыночной точки зрения, очень хорошая. Во всяком случае шикарная. Невероятные массовые сцены. Мчащиеся египетские колесницы, сотни верблюдов. Знаменитая актриса в роли самой Клеопатры — Элизабет Тейлор. Музыка, цвет. Широкий экран. Ведь потому-то он и появился, этот широкий экран, чтобы выиграть битву с телевизором. Разве такое в домашнем ящичке увидишь? И тем не менее «Клеопатра» эту битву проиграла. Почему? Да по простой причине. Евгений Бабенко в статье «Один день большого Парижа» написал: «К вечеру загораются экраны 3 миллионов телевизоров. Залы 622 кинотеатров большого Парижа заполняют 150 тысяч зрителей». Итак, на одной стороне три миллиона, на другой 150 тысяч. Давайте вносить коррективы. Три миллиона телевизоров — это ведь не три миллиона, а девятьдесять миллионов потенциальных зрителей. Мне могут возразить, что не все телевизоры загораются. Это правда. Но ведь и не все 622 кинозала заполнены. Многие почти пусты. Это уж я знаю по личному опыту. Сколько раз в кинозалах Нью-Йорка, Лондона, Парижа я видел и буквально по пальцам мог пересчитать зрителей. В октябре семьдесят четвертого года я смотрел в Голландии картину Феллини «Амаркорд». Сосчитал зрителей. Их было двадцать семь. Где же те, что не пришли на пустующие кресла? Как где? Дома. Сидят в домашних креслах и смотрят бокс, или старый вестерн, или очередную серию детектива. Нельзя же смотреть одновременно и дома и в кино. И если кто-то сидит дома, значит, он в кино не сидит. Вот об этом мы почему-то забываем. Спорим, что лучше — кино или телевизор? — и совсем не думаем о том, где находится зритель.

Сергей Муратов в журнале «РТ» писал: «Мы обмануты повседневностью вторжения телевидения в нашу жизнь... Мы водружаем светящийся ящик в десяти сантиметрах от швейной машинки и уютно накрываем его салфеточкой. Теперь телевидение вроде домашней кошки. Оно привычно. Оно приручено. Оно представляется словно в прошедшем времени. Нам и в голову не приходит мысль, что мы всего лишь стоим на пороге только что начавшейся революции в средствах человеческого общения. Мы пытаемся измерить ее значение, применяя привычные эталоны. Называем ее то «зримым радио», то «малоэкранным кино», то «театром с доставкой на дом». И очень сердимся, если она не укладывается в заранее приготовленные ей формулы».

И дальше, в той же статье говорится, что пройдут годы и «нам покажутся удивительными статьи литераторов, театроведов и кинокритиков, высказывавших снисходительные прогнозы относительно новоявленного младенца и даже отдаленно не представлявших себе грандиозности той передислокации, которая неминуемо захватит весь фронт искусств, когда телевидение займет свое место в обществе».

Это было написано в шестьдесят седьмом году, сейчас уже семьдесят пятый, но обывательские представления о телевидении, по правде сказать, не очень-то изменились. Причем среди этих обывателей довольно порядочно и тех, чья профессия — искусство. Им-то уже пора бы догадаться.

Ведь только в нашей стране 131 программный центр. Больше полутора тысяч телевизионных ретрансляторов первой программы на территорию, где живет больше семидесяти процентов населения нашей страны, а самих телевизоров пятьдесят пять миллионов.

Все эти цифры относятся к семьдесят третьему году. Сейчас семьдесят пятый. Прибавляйте новые миллионы. Прибавляйте, не ошибетесь. Очень скоро практически все жители нашей страны станут телезрителями.

Ректор Бостонского университета, на чьи слова я уже ссылался, сказал, что телевидение «воспитывает поколение идиотов», а вот другой американец, известный сценарист и постановщик телевизионных серий Алистер Кук, на вопрос, какое место вы отвели бы телевидению в качестве фактора, влияющего на развитие детей, ответил: «Я поместил бы его сразу после матери и отца, далеко впереди школы и церкви».

Противоречат ли друг другу эти два утверждения? Да нет. Не противоречат. Любая информация: и словесная, и печатная, и театральная, и телевизионная может принести вред, воспитывая бандитов, развратников, идиотов, и пользу, воспитывая в людях честность, нравственную чистоту, наделяя их знаниями, расширяя культуру.

Но и в том и в другом случае и претензии и благодарности мы должны адресовать не средствам информации, а информаторам. Людям.

Не знаю, находится ли телевидение как проводник воспитательной информации на третьем месте после отца и матери, так как и без телевидения родители не всегда находятся на первом месте. Иногда это улица, двор, приятели.

Я уже говорил, что нечего ругать телевизионный ящик за то, что в нем показывается. Но что степень и сила воздействия — хорошего или плохого — огромны, это бесспорно. И, к сожалению, еще по-настоящему недооценены очень многими людьми. В том числе и теми, деятельности которых эта недооценка очень мешает.

По мнению экспертов, Джон Ф. Кеннеди был избран президентом не в тот день, когда американские граждане нажимали на кнопки машин для голосования, а в день, когда он встретился со своими соперником Никсоном перед телекамерой. Никсон тогда лишь защищался, Кеннеди уже выглядел победителем.

Пожалуй, еще гиперболичнее, почти «анекдотом», выглядит тот факт, что на осенних «малых» выборах 66-го года в США, губернатором второго по величине и значению штата страны — Калифорнии — был избран третьестепенный актер Рональд Риган. Правый французский еженедельник «Фигаро литтерэр» писал: «Не имея ни малейшего опыта в политике или государственной деятельности, Риган прошел на выборах только благодаря своей телегеничности, а в конечном счете, пожалуй, благодаря тому, что сумел избежать ответов на все серьезные вопросы. Еще год назад, найдись кто-нибудь, кто предложил бы Ригану губернаторское кресло, он бы счел это фантазией, несбыточным сном. Все его честолюбивые помыслы сводились в ту пору только к одному: создать серию небольших рекламных телефильмов для крупного концерна, выпускающего гуталин».

Но как бы анекдотично ни выглядел этот гуталинный губернатор, его избрание свидетельствует о пропагандистской силе телевидения.

Б. Фирсов в книге «Телевидение глазами социолога» рассказывает, что «общая сумма расходов на изучение аудитории всех средств массовой коммуникации в Великобритании достигает астрономической цифры: 3 миллиона фунтов стерлингов в год. Совершенно очевидно, что политические предприниматели не стали бы тратить такие суммы (особенно в Англии, переживающей пору экономических трудностей), если бы не рассчитывали, что они обернутся выгодой.

Какая же это выгода?

Практически руководители уже упоминавшейся нами Би-Би-Си (заметим, что, по существу, это правительственный орган, несмотря на декламируемую независимость) знают о своей аудитории абсолютно все. Ежедневно на стол генерального директора Би-Би-Си и ее администрации ложатся сводки и графики, в которых приводятся исчерпывающие данные о том, сколько людей слушало и смотрело каждую передачу предыдущего дня. В дополнение к этим сведениям поступает регулярная информация об отношении к передачам и детальная картина жизни английского населения в целом. Иными словами, те, кто нажимает клавиши пропагандистской машины, точно знают: когда и какая часть населения страны спит, когда она ест, когда с каким настроением предпочитает смотреть те или иные программы. Так человек оказывается в поле неусыпного контроля за каждым шагом и в сфере постоянного, заранее запрограммированного пропагандистского воздействия...»

Но ведь телевидение постепенно становится в полном смысле слова глобальным.

24 июля 1962 года в 7 часов 57 минут вечера

100 миллионов европейцев и 180 миллионов американцев увидели одновременно прямые изображения Эйфелевой башни и статуи Свободы.

Французский шахтер побывал на пресс-конференции президента Кеннеди, а фермер американского среднего Запада совершил прогулку по Елисейским полям.

А 8 ноября 1963 года, как пишет Л. Мерлен в своей книге «Подлинное досье телевидения», в Женеве «произошло событие, которому, хотя печать и обошла его молчанием, суждено перевернуть всю нашу будущую жизнь. Шестьдесят шесть стран, участвовавших в конференции по вопросам космической телесвязи, выделили для космоса диапазоны частот общей сложностью в 6075 мегагерц, из которых 2800 — для спутников связи и рекомендовали использование спутников для радио- и телепередач, которые аудитория могла бы принимать непосредственно.

Это значит, что завтра вы увидите на своем маленьком экране весь мир».

Дальше — больше. Спутники, спутники, спутники. Вот что написала «Советская культура» в статье «Меченые отмычки» культурного колониализма» в августе 1974 года: «Посмотрим, например, что происходит с Интернациональной системой коммерческих спутников (ИНТЕЛСАТ), которая в настоящее время руководит распределением телевизионных программ в 80 странах. В действительности контроль и функционирование этой системы осуществляется американской организацией «Коммуникейшнз сателлит корпорейшн» (КОМСАТ). В этот организм входят представители правительства США и гигантских корпораций, которые работают в области электроники и космоса».

Вот прочитаешь такое и подумаешь, а не прав ли английский ученый А. Кларк, написавший в своей книге «Черты будущего» такую афористическую фразу: «Телевизионные спутники сильнее межконтинентальных ракет, и межконтинентальное телевидение может стать воистину абсолютным оружием».

Кто сильнее — спорить не стоит, а вот что радио- и телепропагандистское оружие всегда будет сильнейшим партнером оружия физического — это безусловно.

Но работа моя называется «Эстафета искусств», и поэтому мне пора возвратиться на дорогу чисто культурных задач и свойств телевидения, тем более что я провозгласил его не только сыном, но и наследником искусства кино. Значит, сейчас мне необходимо всеми способами доказать, что это так, и что не потому это правда, что я это говорю, а потому я и говорю, что это правда. И чтобы доказать эту объективную правду, я хочу призвать на помощь мнение многих, куда более, чем я, компетентных в этом вопросе людей, в том числе и тех, мнением которых я уже пользовался.

«...Телевидение всего за несколько лет начинает захлестывать весь земной шар. Оно проникает в страны, которые еще не отошли от цивилизации тотема: целые племена познакомятся с телевидением еще до того, как получат доступ к первым зачаткам письменности, науки, обычной информации, организованной общественной и политической жизни.

...Телевидение... может быть в наше время великим средством отдыха и развлечения, исключительным источником культуры и средством освобождения человека, надежной дорогой, открывающей доступ к высококачественной информации, к шедеврам, к путешествиям, которые в прошлом были уделом избранных, оно может стать источником всякой радости, скрашивать скуку дней старости, пробуждать призвания у молодежи, укреплять семейные связи, сближать народы и т. д.» («Экспресс», Париж, 1963, май, № 10).

«2-е июня 1952 года. Коронация английской королевы. До появления «Телестара» это была несомненно самая значительная дата в истории телевидения. Именно тогда широкая публика поняла, что телевидение дает ей возможность присутствовать на зрелищах, бывших до того привилегией избранных, видеть их непосредственно в момент их совершения и даже занять место, откуда можно подметить малейшие подробности, место, на которое ранее не мог претендовать ни один король. Другими словами, для всех стало ясно, всем

было доказано, что телевидение — это изображение новой действительности» (Л. Мерлен. «Подлинное досье телевидения», Париж, 1964).

«Не мог претендовать ни один король». Это очень точная фраза, которая раскрывает всю абсурдность утверждения тех, кто говорит, что «телевидение — враг культуры», что из-за него люди перестают читать книги, ходить в театры, общаться друг с другом. На это убедительно ответил тот же Мерлен: «Телевидение действительно убьет какую-то культуру. То есть ту цивилизацию элиты, которую знали в течение тысячелетий. Когда-то учитель устно передавал ученикам свои знания, свою философию. Для того, чтобы сохранить эти уроки и передать дальше, их стали записывать на дощечках, папирусах, пергаменте... Изобретение книгопечатания, рост населения, ускорение темпа жизни, развитие транспортных средств, создание системы «светского и обязательного» образования, позволили значительному числу учеников брать уроки у просвещенных лиц. Но характер самой культуры не изменился: она попрежнему оставалась достоянием немногочисленных центров, чья культура основывалась на книге.

Телевидение потрясло эту структуру нескольких тысячелетий и взорвало элиту. Отныне для крестьянина на ферме, для шахтера в его рабочем поселке стала доступной скамья познания, на которую раньше допускались лишь избранные!..»

Так ли это?

Да. Неожиданно, но безусловно так.

«...Если вы прибавите к этому, что во всех странах, где уже наступило царство телевидения, «рождаемость» маленьких экранов перекрывает появление холодильников, частных автомобилей, телефонов, словом, всех предметов, которые формируют облик современного человека, вы поймете, почему телевидение очаровывает одних и вызывает тошноту у других» (все тот же Марлен).

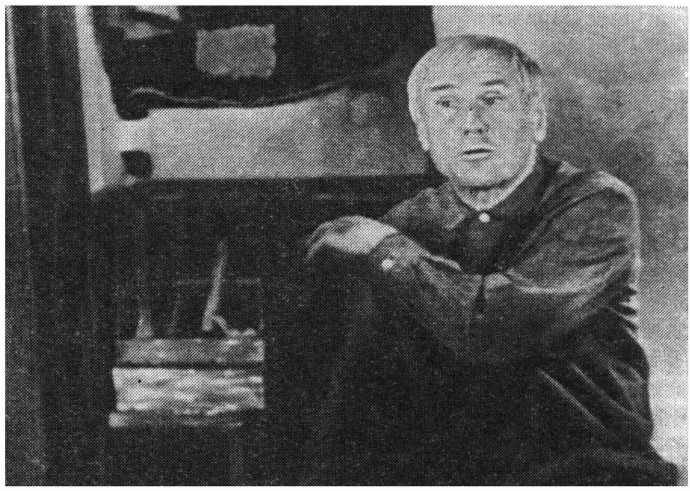
«...Агония старого кино началась. Огромные экраны уже напоминают мне саваны покойного, залы — огромные темные саркофаги» (Джанни Тотти. «Киноконсервы или что мы будем смотреть завтра».— «Советская культура», 5 марта 1970 года).

Так ли это?

Постараюсь ответить чуть попозже.

«Это видят миллионы, не десятки, не тысячи, а миллионы. Поэтому слово, звук, жест, мимика, пластика, переданные экраном, при-

Б. Бабочкин в телефильме «Плотницкие рассказы»



обретают смысл, какого не знает ни одно из искусств» (В. Саппак. «Телевидение и мы»).

Так ли это?

Да, конечно, так.

«...Телевидение оказывает растущее влияние на все сферы жизни, оно мало-помалу изменит мир и отныне нельзя будет думать о развитии образования, печати, кино, спорта, техники и даже политической жизни и международных отношений, не ставя вопроса об их отношении к телевидению. Почему? Потому, что никакая плотина не сможет сдержать этого прилива: телевидения» (депутат Национального собрания Франции Андрэ Дилижан).

Так ли это?

Безусловно так. И поэтому удивительно наивными кажутся мне люди, старающиеся хоть как-то унизить телевидение. Тем более что очень часто делается это с позиций своего превосходства.

«Киноведы, не устающие упрекать телевидение за то, что оно еще не искусство, забывают, что самому кино потребовалось не меньше 20—25 лет, прежде чем на экране появились произведения, достойные этого определения» (Сергей Муратов. «Кино как разновидность телевидения», «РТ», 1967).

Так ли это?

Безусловно так. Я знаю это. Я был одним из первых зрителей первых кинокартин, о чем и написал в главе «Рождение гиганта». Но самое главное, что упреки «киноведов» в том, что телевидение «еще не искусство», абсолютно ошибочны и демонстрируют только либо врожденную слепоту, либо сознательное употребление близоруких очков «минус десять».

Неужели эти самоуверенные скептики не заметили десятков, сотен телепрограмм, телеспектаклей, телефильмов, которые подтверждают совершенно самостоятельно выраженные и абсолютно новые по своим жанровым признакам свойства искусства телевидения.

Прежде всего, конечно, это момент личного присутствия зрителя при событии, происходящем сейчас, сию секунду, на расстоянии десяти, ста, тысячи, десятков тысяч километров от стула, кресла или дивана, на котором этот зритель сидит. Причем присутствия такого близкого, которое было бы невозможно, даже если бы этот стул стоял непосредственно на месте действия. Его и поставить-то было бы некуда. Куда же, если это полет космонавтов, если это мягкая эфемерность Луны, если это парашют в воздухе, если это парад на Красной площади или смена караула перед Букингемским дворцом.

Сейчас. Сию минуту. Вспомните любой хоккейный матч по Интервидению. До телевидения ваше присутствие на этом матче было бы невозможно. До телевидения его сняли бы на кинопленку, проявили, распечатали тираж, и вы увидели бы этот матч в зале кинотеатра через неделю, две, а то и месяц после того, как он состоялся. Увидели, но никаких эмоций не испытали бы. Результат-то был бы уже известен — канадцы проиграли. Нет, хроника событий теперь только во власти телевидения.

Естественно, вы вправе возразить мне. И матч, и парад, и коронация, и первые шаги человека по Луне — это хоть и зрелища, но не зрелищное искусство, да и вообще к искусству никакого отношения не имеют, ибо они лишены образности — основного признака искусства.

Вы правы. Хоккейный матч к зрелищному искусству не причислишь. Ну, а танцы на льду? Это ведь искусство. Ближайший родственник балета. Я никогда не забуду Уланову — Джульетту, Плисецкую — Кармен, но и Белоусову я тоже не забуду. Ее удивительный по лиризму, красоте и благородству танец на льду в паре с Протопоповым. И смотрел я этот танец в те самые секунды, в которые он исполнялся. И был я на расстоянии десяти метров, метра, десяти сантиметров от рук Белоусовой, от ее глаз, от ее дыхания. Это было искусство? Конечно. Это было зрелищное искусство? Безусловно. Это было телевидение? Да, это было настоящее, подлинное телевидение. Чудо нашего века, нашей действительности.

В Лондоне я присутствовал на передаче телеспектакля. Не помню ни названия его,

ни содержания. Помню только, что в студии было выгорожено несколько мест действия и висел прозрачный экран для рирпроекции. Это были не съемки, а прямая передача в эфир. Это было сегодня, в те самые секунды, когда смотрел зритель и монтаж осуществлялся режиссером по ходу передачи включением той или иной камеры. Это был не театр, это было не кино. Это было телевидение.

Но момент присутствия в очень сильной степени, хоть и в ином качестве существует и тогда, когда действие снято кинокамерой и ретранслировано на телеэкран. Похоже ли тогда само зрелище на кино? Да, конечно, похоже. И в то же время сильно от кино отличается. Тем, что определяется словом «наедине». Конечно, и в кинозале можно было бы смотреть и слушать Бабочкина — плотника... Но так как это происходит дома — не получилось бы. На тысячу человек не получилось бы. Тут нужны только Бабочкин и я. А если и сидит кто-то рядом, так пусть не шевелится, и пусть сидящих будет мало. Ну два, ну три.

Мне нужно побывать с Бабочкиным один на один. Потому что он не всем, а мне, только мне, рассказывает.

Я знаком с Бабочкиным, лично знаком. Я знаю его в кино. Я знаю его в театре. Знаю давно, много лет. Но в телевизоре я узнал его так, как не знал никогда. Я был рядом с ним. С каждым мускулом, с каждой морщинкой его лица. С пальцами его рук. Я слышал его тихий голос. Слышал так доверительно, как никогда. Это телевидение? Да, это только телевидение. Это особый вид, особый жанр зрелища. Как его определить? «Телеведы», если такие появятся, наверное, придумают определение. А я пока могу определить его только тем словом, которое уже назвал — наедине.

В прошлом году я был наедине с Игорем Ильинским. Мы знакомы с Игорем Владимировичем десятки лет. Я видел его в различных ролях и у Мейерхольда, и во МХАТе, и в Малом. Много раз я встречался с ним на концертах и, стоя за кулисами, слушал басни Михалкова, разговаривал о том, о сем, гуляя по подмосковному Внукову, но наедине, действительно наедине, я был с ним только в прошлом году. Он смотрел на меня с экрана телевизора и рассказывал мне, одному мне, «Старосветских помещиков». Только за прошлый год встретились со мной наедине и Бабочкин, и Ильинский, и удивительный Андроников, и Любимов. Он играл роль. Он был Мольером. Это была пьеса. И все-таки даже в пьесе он был со мной. Только со мной. Так близко, как нельзя в театре, как нельзя в кинозале, даже как нельзя в жизни. Можно только в телевизоре.

«Долго смотрел эстрадные концерты по телевизору. Много лет не смотрел из зала. И вот, придя на концерт... Досадую, что далеко сижу. Привык видеть все очень близко. 13-й ряд при хорошем зрении кажется мне очень далеким. Внутренне возмущен: разве так можно смотреть концерт? Это халтура (моя, зрителя). Мне остро не хватает интимности обстановки. Я уже избалован адресованностью искусства лично мне. Вот, оказывается, телевидение может и хорошему научить, ибо все это хорошее!

Я ухожу не с желанием прийти в этот зал еще раз, а с желанием посмотреть этот концерт по телевидению».

Это написал советский журналист Саппак в замечательной книге «Телевидение и мы» больше 15 лет назад.

«Режиссер этих передач (четыре симфонических концерта оркестра Эн-Би-Си под управлением Тосканини) в п е р в ы е в м и р е позволил слушателям увидеть лицо 80-летнего дирижера, отражавшее всю музыку, все чувства, которые он испытывал, увидеть его глаза, по взгляду которых начинают трубить тромбоны, уточняют свое звучание гобои, ласковее и нежнее звучат скрипки.

Апофеозом был крупный план лица Тосканини, страстного, трепетного, дрожащего, как скерцо, которое он исполнял, на фоне всего оркестра. Это н а с т о я щ е е телевидение!» Это написал француз Мерлен в книге «Подлинное досье телевидения».

Милые скептики, как могли вы не заметить рождения нового зрелищного жанра, который

называется «наедине». Нового зрелищного искусства, которое называется «телевидение». Как можно говорить про телевидение, будто это только транспортное средство с доставкой на дом. Нет, это не доставка на дом, это приход домой.

Если бы у телевидения было только это отличительное свойство — разговаривать наедине, то и того было бы достаточно, чтобы говорить о великом искусстве, но ведь входит-то оно в дом к каждому. Значит, получается сумма «каждых», и сумма эта исчисляется десятками, сотнями, миллионами. Вошел Бабочкин в квартиру, сел на стул и по-простому сказал простые слова, а улыбнулись на эти слова миллионы людей и откликнулись миллионы сердец. Сразу же.

«Когда-то во времена Эсхила его трагедии собирали весь город, республику. Телевидение возвращает искусству публичность. Телевидение — гигантский амфитеатр, позволяющий драматургу обратиться сразу к гражданам всей страны, апеллировать ко всему народу».

Это написал Сергей Муратов в 1967 году. И в том же году в том же журнале «РТ» удивительные слова о телевидении сказал один из старейших советских писателей, искусствовед и критик Виктор Борисович Шкловский: «...Это новая вершина, достигнутая человечеством, и — первая кафедра, назначенная для разговора со всем миром».

С тех пор прошло несколько лет, и телевидение в нашей стране, да и за границей действительно становится все разнообразнее и разнообразнее. Мы так привыкли к этому, что почти не замечаем всех тех новых пластических приемов выразительности, которые применяют телеоператоры и телережиссеры, тематического разнообразия программ, характера теледраматургии. Я уже не говорю о все большем и большем внедрении цветных передач. А ведь цветное телевидение — это не значит разноцветное. Это не раскрашенные картинки. Это одно из средств эмоционального и смыслового воздействия, и очень часто это не менее важно, чем музыка и слово.

Не очень-то проанализировали мы и многосерийность. А ведь это рождение новой драматургии. Как бы ни стремились мы уложить всю «Войну и мир» и «Воскресение» в несколько серий, ничего из этого не выйдет. Толстой ведь не потому написал так много страниц и так много слов, что «бумага все терпит», он написал ровно столько, сколько было нужно, чтобы сказать людям о том, чего не сказать он не мог. И его «отступления» не менее, а может быть, и более важны, чем сюжетные коллизии. И совсем не важно, сколько люстр горело на первом балу Наташи. Толстой об этом и не писал. А вот как и что думала княжна Марья, глядя в зеркало и пробуя выяснить, почему все говорят, что у нее красивые глаза, когда глаза у нее совсем некрасивые. Вот что важно. Она не знала, что они красивые тогда, когда смотрят на людей. Они добрые. Об этом знал Толстой, но не она. Свести Толстого к сюжету — это превратить его в Золя или Дюма.

Я все жду, когда, наконец, появится многосерийный телефильм «Война и мир», чтобы в нем звучали закадровые слова Толстого. И чтобы было 10—20 серий. И так, чтобы величайшее литературное произведение мира стало достоянием миллионов, а не главой школьного учебника или эффектной постановкой.

Ведь произошло же такое с Голсуорси, который куда меньше достоин этого. А произошло. Не было ни одного взрослого человека, ни одного подростка ни в Москве, ни в Ленинграде, ни в Харькове, ни в одном городе нашей страны, чтобы не бежал он домой к объявленному часу смотреть и смотреть на любовь, на вражду, на дружбу далеких и по времени и по расстоянию англичан.

При повторном показе по телевидению «Саги о Форсайтах» церкви в Англии перенесли часы богослужения.

Многосерийный телефильм. Это еще недооцененное событие.

Вспомните, какой социальной значимости, а не просто эстетической, были «Четыре танкиста и собака», «Семнадцать мгновений весны», спросите у чехов, чем были для них «Три хлопца в хате», у венгерских детей «Ка-

Портретная галерея «ИК»

Фото И. Гневашева

Анатолий Папанов
Юрий Соломин
Алла Демидова
Евгений Леонов

питан Тенкеш», у поляков «Капитан Клосс», у жителей Вильнюса «Семья Петрайтисов».

Это зрелищное искусство? Да. Театр? Нет. Кино? Нет. Ни в одном кинотеатре не могла бы идти серия кинокартин продолжительностью в два года, пять, а то и пятнадцать лет... Это телевидение!

Все эти телекартины приходили на дом и помещались в маленьких окошечках домашнего телевизора. Но кто сказал, что телевизоры так и останутся только домашними? Неправда это. Поиски большого телеэкрана продолжаются. Когда они закончатся — не знаю. Знаю только, что скоро. Скорее, чем мы думаем. Если мысленно пройтись по всем предшествующим главам, то обнаружится, что при мне зажглись в квартирах первые электрические лампочки, при мне на улицах лег первый асфальт, зазвенели первые телефоны, пошли первые трамваи, помчались первые автомобили, полетели первые самолеты, застучала морзянка первого беспроволочного телеграфа, засверкал первый кинематограф, зазвучало первое радио, зажегся первый телевизор, полетел первый космонавт.

Ничего этого не было до моего рождения... Не только не было, но даже поверить в то, что такое будет, было невозможно. Разве можно сказать, что все эти, в полном смысле слова, революции в области техники и средств информации происходили медленно? Наоборот — с поразительной быстротой. Научно-техническая мысль развивается со скоростью геометрической прогрессии, проверьте временные расстояния между открытиями человека в области энергетики. Сколько веков, вернее тысячелетий, человек пользовался только энергией ветра и воды. (Мускульную силу я не считаю, так как она изначально присуща человеку и животным.) А между открытием энергии пара и двигателем внутреннего сгорания не прошло и ста лет. И только десятки лет — между созданием электродвигателя и двигателя на основе энергии атома. Пожалуй, еще нагляднее станет виден прогресс научно-технической мысли, если мы вычертим кривую времени от лошади до паровоза, от паровоза до автомобиля, от автомобиля до самолета, от самолета до ракеты. Или от человеческого крика до тамтама, от тамтама до радиотелеграфа, от радиотелеграфа до радиовещания. Проверьте цифрами.

Так долго ли нам ждать такого, по существу, вполне осуществимого новшества, как появление больших телеэкранов? Даже мое поколение семидесятилетних дождется, а в жизнь наших детей и внуков они войдут как нечто само собой разумеющееся. Это довольно близкое событие раскроет абсолютно новые возможности, новые зрительские

Т. Доронина и А. Джигарханян в телеспектакле «Возвращение»

эмоции, а значит, и новую общественную значимость телевидения.

Вот как описывает Мерлен свои впечатления от присутствия на показе боксерского матча, переданного на большой экран непосредственно с места состязания (я привожу это описание с некоторыми сокращениями):

«...Выход боксеров. Изображение на большом экране ясное и достаточно контрастное. Толпа вокруг меня встречает своего кумира свистками и аплодисментами, которые сливаются с несущимися с экрана криками другой толпы — той, что и в самом деле присутствует на матче в Нью-Йорке. От этого создается любопытное впечатление, будто бы присутствуешь на месте далеко происходящего события.

Бой начинается в атмосфере общего напряженного внимания. Публика неподвижна. Глаза у всех вытаращены. Но при первой же серьезной схватке мой сосед спереди поднимается и орет, воодушевляя Джо Луиса. Я вынужден лавировать в соответствии с его движениями, иначе мне ничего не видно. Другие зрители делают то же. В одно мгновение весь зал оказался на ногах.

...Лихорадка нарастает, слегка снижаясь в перерывах, когда зрители страстно спорят. Вдруг Джо Луис находит уязвимое место в обороне противника. Удар... Сэволд в нокдауне. Арбитр считает: «...Восемь, девять, десять... аут!» Толпа, боявшаяся в течение десяти секунд перевести дыхание, взрывается. В воздух летят шляпы, сумки, газеты...

...Так мы стали свидетелями рождения нового средства эмоционального воздействия!

Если бы любой из зрителей смотрел этот же матч, сидя перед телевизором у себя дома, он был бы, конечно, увлечен, но продолжал бы сидеть в своем кресле. Здесь же в нашем поведении появился новый элемент — коллективная реакция. С другой стороны, и это главное — раньше, когда мы смотрели хронику в кино, мы хотели лишь прибавить зримый элемент в информации, которую уже знали и конец которой был известен. Зрители же «Стейн-Лейка», несмотря на далекое расстояние, впервые «присутствовали» на зрелище, развязка которого им не была известна».

Что же это такое было? Большой экран телевизора в принципе не отличается или во всяком случае не должен внешне отличаться от экрана кино. А телезал уж тем более не отличается от кинозала.

И в том и в другом случае с одной стороны плоскость, на которой происходит действие, а с другой — сумма зрителей: сто, двести или две тысячи, которые это действие воспринимают.

Значит, это кино? Да, кино, с той только разницей, что проецируется на экран не то, что было (как в кино), а то, что есть (как в телевизоре).

Значит, это телевидение? Да, телевидение, с той только разницей, что оно не домашнее (только для меня), а массовое (для всех). Для всех, кто со мной. То есть так, как это происходит на трибунах стадиона или в театральном зале.

Моя эмоция сливается с эмоцией зрителей. Сиюсекундно. Одновременно. И я смеюсь и мой сосед; и я аплодирую и весь зрительный зал. И я замираю, затаив дыхание, и все вместе со мной. Темперамент радости и неменьший темперамент абсолютной тишины — общий. Разве это не влияет на восприятие всего зрелища в целом? Значит, не только спортивное состязание, но любой спектакль одновременно с его исполнением в Большом театре, в Художественном или на Таганке можно по эфиру отправить в Новосибирск или Ригу, и эмоция москвичей сольется с эмоцией рижан или сибиряков. И это будет прекрасно, и это не просто «возможно», а обязательно будет. Я в этом уверен.

От потери сиюминутности восприятия невероятно проиграли «Голубые огоньки». На первый взгляд, все стало лучше: чище звук, лучше проекция, ярче показ, коли предварительно досняты отдельные эпизоды, а на самом деле все стало формальнее. И аплодисменты «якобы гостей», и «якобы кофе», и «якобы упросили спеть», и «якобы опоздал» новенький. Все «якобы». В телеспектакль «Огонек» не превратился, а телепередача исчезла.

Кинокартина в десяти частях — это три тысячи метров пленки. Если картина хорошая, то печатается 200—300, а то и тысяча экземпляров. Подумайте сами: ну, какой смысл печатать 300 тысяч метров кинопленки, паковать ее в жестяные коробки и рассылать по разным городам, когда в один вечер ее можно передать по телевидению на тысячи больших телеэкранов в сотни городов и тысячи колхозов? Невыгодно? Так, во-первых, не нам бы об этом говорить, а во-вторых, стоит только сделать приставки к телевизорам, превратив их в автоматы, как любую передачу можно сделать платной. Не со всех программ надо собирать деньги. Учебные программы, информационные, общественно-политические можно и нужно оставить бесплатными, а за спортивные, зрелищные, развлекательные надо будет опустить в щелку автомата 5 или 3 копейки, и тогда смотри на здоровье. Сбор превысит все киносборы.

Что теле- и кинопромышленность объединятся, я в этом уверен. Рано или поздно. Так же, как объединится и руководство телевидением и кино. Творческие кадры-то фактически одни и те же! А планирование станет куда проще и органичнее. И думается мне, и то и другое объединится с «живыми» зрелищами. И не только потому, что и в этом случае актерские и режиссерские кадры во многом опять-таки одни и те же.

В статье И. Рувинского «Вымрут ли гиганты», напечатанной в восьмом номере журнале «Знание — сила» 1974 года, есть очень интересные строчки:

«Любое развитие несет в себе зародыш угасания. И, увы, живой организм или машина — все они проходят положенные стадии развития: рождение, рост, кульминацию, угасание. Но важно, что именно считать в данном случае ростом, а что — кульминацией или угасанием. Каковы относительные сроки каждого этапа? Каковы внешние и прочие признаки того или иного этапа? И, наконец, кто или что приходит на смену угасающему виду? Соперник? А может быть, мутант, изменившийся до неузнаваемости?»

Мутант. Мутация. Вот то слово, которое так необходимо, чтобы привести к финишу мою «Эстафету».

Сколько раз мне приходилось вступать в спор с закоренелыми театралами. Они знали, что, несмотря на официальную должность директора и режиссера театра, я закоренелый телевизионщик, «телефил».

«Пусть,— говорят они,— телевизор станет широкоэкранным. Пусть он станет цветным, пусть он станет стереоскопическим, пусть даже передачи будут сиюминутными, непосредственно идущими из студии или со сцены в момент самого исполнения. Все это улучшит его качества, но не восполнит того недостатка, которым он обладает. Отсутствие непосредственного контакта. Даже тогда, когда зрители этот контакт ощущают, это только кажущийся контакт, иллюзия контакта. Ведь контакт, настоящий контакт, предполагает обратную связь. Не только зритель его должен ощущать, но и актер. Иначе его темперамент, его эмоция не включится в «розетку» зрительного зала, как вилка электропровода в розетку штепселя. А ведь без этого включения лампочка не загорается. Нет контакта.

Нет, нет и нет. Как бы ни развивалось телевидение, в какие бы взаимосвязи оно ни вступало с кинематографом, люди всегда будут хотеть встретиться с живым актером. Встретиться в момент самого исполнения. Ведь обстоятельства этой встречи (большой зал или маленький, много зрителей или мало, молодежь это или пенсионеры) влияют на характер сегодняшнего (не вчерашнего, не завтрашнего, а сегодняшнего) исполнения.

Нет, нет и нет! Живой театр, живое зрелище было и будет. И никакой там ваш телевизор его не убьет!» Так говорят сторонники театра.

А я и не собираюсь спорить. Да, живое зрелище было, будет и останется, но телевидения ему не миновать.

Больше десяти лет назад я был на гастролях в Соединенных Штатах Америки с моими сольными вечерами для студентов американских колледжей. Мы с женой проехали на машине больше десяти тысяч километров, ночуя главным образом, в мотелях. И вот однажды вечером в маленькой комнате мотеля

перед тем, как лечь спать, я включил телевизор. Включил и не сразу понял, что происходит.

На экране был виден стол, а за столом почти спиной к нам сидели три человека. Одного из них я узнал. Это был Эйзенхауэр. Два других, как я потом понял, были двумя сенаторами, один Голдберг, а фамилию другого я забыл. Сзади стола на стене висел сравнительно большой экран. На нем — лицо какого-то взволнованного парня. Парень смотрел на сидящего маленького Эйзенхауэра, а Эйзенхауэр на огромную физиономию парня. Первое, что я услышал — это слова «Уай! Уай! Уай!» («Зачем? Зачем? Зачем?»). Это очень гневно и требовательно кричал парень. Эйзенхауэр, сдерживаясь, отвечал. Я побежал в соседний сарайчик за нашей переводчицей, потому что с моим более чем средним знанием английского языка боялся не разобраться в происходящем.

Что же выяснилось? Оказывается, идет теле-пресс-конференция Эйзенхауэра для студентов Лондона, Парижа, Белграда и еще какого-то, кажется, южно-американского города. В телестудиях всех этих городов находились экраны, на которых был виден и слышен Эйзенхауэр, а на экране Эйзенхауэра попеременно возникали студенты этих городов.

Все это было для меня трижды интересно. Во-первых, все студенты до единого требовали от Эйзенхауэра объяснить, зачем американцы лезут во Вьетнам. Политический накал вопросов был, по-видимому, для Эйзенхауэра неожиданным, но он не очень-то волновался, так как встречался в своей жизни со спорщиками куда более «высокого класса». Но именно потому, что он старался сдерживаться, он казался неискренним. Студенты же волновались — им ведь никогда не приходилось спорить с таким оппонентом, и именно потому, что волновались, они и выглядели абсолютно искренними в своем возмущении.

В. Тихонов и Л. Бронсвой в многосерийном телефильме «Семнадцать мгновений весны»

Чисто пластическая сторона передачи была тоже на стороне студентов. Эйзенхауэр был виден целиком, да еще в повороте, то есть не очень-то разборчиво, а лицо каждого студента было во весь экран. И взволнованные глаза и торопливый гневный рот.

Но самым главным для меня было другое. И это другое мне кажется очень важным. Значит, возможен абсолютный контакт между человеком, выступающим по телевизору, и теми, кто глядит на экран. Контакт между студентами и Эйзенхауэром был полным.

И я абсолютно реально представил себя выступающим в студии телецентра. Мое выступление транслируется на телеэкран Колонного зала Дома союзов. А передо мной тоже телеэкран, на который транслируется смотрящий на меня зрительный зал. Я вышел и смотрю не на красный огонек телекамеры, которая меня снимает, и не в ее объектив, где скрываются мои предполагаемые зрители, а прямо на самих зрителей, которые смотрят на меня. Улыбаются, аплодируют, как аплодируют всякому вышедшему на эстраду актеру. А двое не аплодируют. Они спорят о чем-то с билетером. И я обращаюсь к ним: «Что у вас там такое происходит? Сядьте, пожалуйста».— «Да в том-то и дело, что мы не можем сесть. На наших местах сидят».— «А билеты-то у кого?» — «Да билеты у нас».— «И у нас тоже билеты».— «На те же места?» — «На те же самые».

Зрительный зал весело радуется. Приходит администратор, приносит два стула. Извиняется и усаживает вновь пришедших.

Все в порядке, можно начинать. Можно начинать по всем правилам «живого» актера. Я слышу смех, я слышу тугую тишину паузы. Драгоценнейшую тишину. На вес золота. Не я держу эту паузу. Не я, а зрители. Если я это не понимаю, я не актер. Я вижу лица, вижу глаза.

Но у передачи есть ведущий режиссер. Он укрупняет мои руки или мое лицо. Если начался мой диалог с кем-то из зрителей, он передает мне на экран лицо этого зрителя.

И телезрители, сидящие дома, увидят все это и будут присутствовать при «живом» действии, как присутствуют при передаче «живого» хоккея.

Но дело ведь не в моем выступлении по «живому» телевидению. Дело в том, что так может быть показан и телеспектакль. Действительно телеспектакль, а не фильм-спектакль.

Актеры вступают в постоянный контакт с настоящим «живым» телезалом. А на телеэкране могут применяться и крупный план, и рирпроекция, и монтаж. Без ножниц и клея.

Не думайте, что я гляжу в какое-то бесконечно далекое будущее. Оно очень близко и так широко по своим возможностям, что я не в силах это себе представить.

И когда меня спрашивают: «Что же, по-вашему, останется только телевидение, а все виды «живого» зрелища исчезнут? И драма, и балет, и опера, и цирк, и эстрада?» — я отвечаю: «Ничего они не исчезнут. Все будет развиваться и видоизменяться, выполняя закон спроса и предложения зрелищного искусства, но многие из этих зрелищ впитает в себя телевидение. Впитает, не уменьшив, а увеличив их возможности».

Ну, вот и закончилась моя «Эстафета искусств». Ее продолжат другие. Те, при жизни которых в искусстве произойдут новые передачи эстафеты, предсказать которые сегодня трудно. А может, и невозможно.

Премии сотрудникам журнала

Правление Союза кинематографистов Таджикистана присудило одну из премий по критике 1974 года В. Синельникову за статью «Хашар»— о таджикских документальных фильмах, опубликованную в 5-м номере журнала «Искусство кино» за 1974 год.

Правление Союза кинематографистов Эстонии, рассмотрев произведения кинокритики, опубликованные в республиканской прессе в 1974 году, присудило премию В. Ишимову за рецензию «Эти опасные, опасные игры» на фильм В. Кяспера «Опасные игры», напечатанную в газете «Сирп я вазар», № 49.

И. Вайсфельд, Дж. Фирсова

Путь к открытиям открыт

Диалог режиссера и критика

Ф и р с о в а. Мне кажется, что наиболее животрепещущий вопрос, который требует сегодня обсуждения при рассмотрении военной темы в документальном кино, осмыслении ее публицистикой экрана,— это вопрос о том, каковы ныне ее возможности и потенциал. Мы, к сожалению, редко задумываемся над тем, что никакой другой материал и никакая другая тема не использовались столь интенсивно и столь часто, как военные. Если другие темы имеют возможность пополняться новым материалом, то здесь мы постоянно возвращаемся к двум неизменным исходным. Во-первых, сама история войны неизменна. Ее можно вновь и вновь осмысливать с дистанции времени, задумываться над новым толкованием того или иного факта, военного сражения, но неизменность самих событий остается. Во-вторых, сама кинохроника, в которой пока еще, к счастью, находится немало новых кадров, в конце концов истощается.

Есть еще третий фактор, который грозит стать неизменным — это творческие приемы и традиции, связанные с военной темой. И этот фактор достаточно коварен, ибо неизменность творческого метода, способов и приемов подхода к материалу чревата потерей ощущения самого материала, то есть в конечном счете — штампом, угасанием. В нашем случае мы обязаны серьезно задуматься и над этим, потому что события, к которым мы прикасаемся, дороги и священны, а штамп и серость способны убить и чувство и интерес к теме.

Все это тревожит меня не только теоретически, но и сугубо практически. Работать на одном и том же киноматериале трудно. Порой начинает казаться, что наступил кризис, исчерпаны все возможности — во всяком случае, для тебя самого. Приходит тревога: не может ли этот кризис наступить для военной темы в документальном кино в целом? И почему не наступил до сих пор? Вот круг вопросов, решение которых представляется мне необычайно важным для дальнейшего развития военной темы в кинопублицистике.

В а й с ф е л ь д. Вопрос поставлен закономерно. Ведь одна и та же хроника, одни и те же кадры часто используются во многих фильмах. Конечно, может показаться, что наступил кризис, достигнут предел возможностей использования военной кинохроники.

Ф и р с о в а. Извините, я вас перебью. Мне кажется, мы сейчас делаем упор на внешнюю сторону проблемы. Дело не только в исчерпанности архивов, здесь, как я уже оговаривалась, еще не все резервы использованы. Опасность кризиса — в нас самих, в каждом из нас. Эта опасность — в приверженности к привычному, наработанному, опасность косности и неповоротливости.

Чаще всего она возникает у узких профессионалов, специализирующихся на одном материале — в данном случае на материале войны — «привыкание», «примелькание», «адаптация» ведут в конечном счете к потере свежести в восприятии, яркости в передаче.

Не случайно люди, пришедшие в военную тематику единожды, проявлялись так ярко — С. Юткевич, М. Ромм, В. Ордынский. Мало просмотреть тысячи метров хроники, мало найти интересные, неиспользованные кадры — важнее найти для них новые задачи — исторические и художественные.

В а й с ф е л ь д. Уточнение существенное. Вообще этот вопрос назревший и поставлен он серьезно. И все-таки, думается, говорить можно пока, к счастью, только о кризисе нашего отношения к возможностям решения данной проблемы.

Каковы же трудности и возможности в освещении военной темы? Прежде всего, кадры старой хроники, действительно, вмонтированы во многие картины. На протяжении долгих лет эти кинематографические ветераны, казалось бы, уже «отстрелялись», сказали свое, сослужили свою службу. Им вроде бы пора уже на пенсию. В действительности это не так. Меня убеждают в этом факты из практики современного документального кино и телевидения. Вспомним, к примеру, телевизионную серию, посвященную 50-летию Советской власти. Туда были вмонтированы многие известные кадры военных лет. Но в данном случае они выполняли другую функцию, так как были использованы в контексте фильма о полувековой истории нашей страны. То же самое можно сказать и о хронике в вашем фильме «Зима и весна сорок пятого», показавшемся мне значительным и интересным. Кадры, хорошо знакомые по другим картинам, зажили наново, ибо были поставлены в другую связь, в другой контекст.

Не могу не сказать и о технологической стороне вопроса. На мой взгляд, у нас очевидны издержки хранения драгоценных документальных материалов обсуждаемого времени. Если кадры, запечатлевшие В. И. Ленина, историю гражданской войны, тщательно сохраняются, то к пленке военного времени относятся недостаточно бережно. Режут негативы, не сделав предварительно контратипа, в результате чего пропадают бесценные кадры — наша память о событиях века. Есть целый ряд насущных вопросов, которые стоят перед киностудиями, перед Госфильмофондом, перед архивом в Красногорске. Их функционирование в этом смысле должно находиться на более надежной технической и организационной основе.

Более высокий технический уровень хранения материалов в архиве и их использования диктуется потребностью нового и нового обращения к ним. Потребностью обращения к знакомой хронике, но на уровне н о в ы х задач. Современный зритель, особенно молодой, крайне заинтересован именно в этом. Он должен знать точно, где, когда случилось событие — вплоть до дня недели и часа,— кто именно был нашим противником, какова была наша роль в том или ином событии из истории войны. Это в документальном фильме должно быть не менее точным, чем, скажем, если бы было написано в документальном очерке, в книге. Кино доступно миллионам. И потому особенно важно рассказывать обо всех событиях войны, о сражениях, пользуясь достоверными кинодокументами. Думаю, что это забота всех документалистов, в том числе, разумеется, и вас, Джемма Сергеевна.

Какой фильм вы сейчас делаете? Что снимаете заново и как пользуетесь киноархивом?

Ф и р с о в а. Моя новая картина должна рассказать о героической битве за Новороссийск, о беспримерной стойкости защитников Малой Земли, о штурме города в сентябре 1943 года, о подвиге Новороссийска на широком фоне битвы за Кавказ. О событиях и людях — языком фактов и документов. Эта картина родилась из более общей темы — «битва за Кавказ». В локализации идеи есть именно то, о чем вы сейчас говорили. Сегодня хочется рассматривать материал тщательно, скрупулезно.

Но сейчас я хочу вернуться к началу нашего разговора. Чтобы уверенно смотреть в будущее, знать, что военная тема еще не исчерпана и может быть интересна, нужно вернуться к прошлому, к нашему творческому опыту и внимательно проследить, как мы пришли к сегодняшнему дню. Лишь тогда можно уверенно смотреть в будущее.

Я много думала об этом. Мы постоянно возвращаемся к теме войны. Конечно, не каждый день. Но это происходит периодически. Первый период — сразу после событий. «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» появился в феврале 1942 года, «Битва за Кавказ» — в конце 1943-го, «Берлин» — в 1945-м. Фильмы шли за событиями. И сегод-

Дж. Фирсова

ня, несмотря на отдельные несовершенства, они смотрятся с громадным интересом, ибо возвращают нас непосредственно к событию. Второй этап наступил, когда на минувшие события художники посмотрели с дистанции времени. Минуло двадцать лет после окончания войны. Появилась новая информация, новые материалы. А самое главное — люди много передумали и поняли. Событие уже осмысливалось не хроникально, а философски.

Прошло еще несколько лет, и проявилась, на мой взгляд, новая тенденция, о которой вы сейчас говорили. Эта тенденция сказалась, одновременно, в передаче, которую вело телевидение Таллина — «25 лет назад в этот день» и, мне думается, в нашем фильме «Зима и весна сорок пятого». Ни таллинцы не знали о нашей работе, ни мы о них. Разумеется, у каждого из нас были свои, специфические способы выражения — у нас чисто кинематографический, построенный на сопоставлении пленки, документов, фонограмм, у таллинцев — чисто телевизионный: все строилось на ведущем, на его рассказе, который он иллюстрировал то документом, то фотографией, то пленкой. Но главный интерес заключался в самом ведущем — его эрудиции, его взгляде на историю, его личности, наконец. Все, казалось бы, разное, непохожее. Но тенденция — общая — желание прикоснуться к истории с серьезностью исследователя. И потому это особенно показательно, что параллельно возникла попытка детального, скрупулезно точного рассмотрения события.

Почему появилась такая тенденция? Философское осмысление событий войны на экране, введение нового материала вызвало желание узнать теперь не только о войне вообще, а знать конкретно, детально, точно. Появилась потребность в детализации: что же все-таки было, чего я не знал или знал в общих чертах? Появилась необходимость оттолкнуться от первоисточника — документа, факта,— сопоставить, проанализировать и лишь затем прийти к выводу, а не получать выводы в готовом виде.

Этот период совпал с огромным ростом внимания к документальной прозе, документальной драме, фотографии. Это была характерная черта времени, требование, которое оно предъявляло к произведениям литературы и искусства.

Со мной в этом смысле произошла показательная история. Мы со Стеллой Ждановой должны были делать фильм о дне Победы. О том прекрасном мгновении, которое венчало долгий и героический путь народа к дню, знаменовавшему собой освобождение мира от фашизма. Когда мы стали изучать материал, оказалось, что сама драматургия события была потрясающе интересной, непредвиденной, неподдельной — это невозможно, не под силу было выдумать ни одному самому гениальному мозгу! Это могла придумать только сама история. И мы, отказавшись от первоначального замысла, от задуманной композиции, пошли за событиями. И не пожалели об этом.

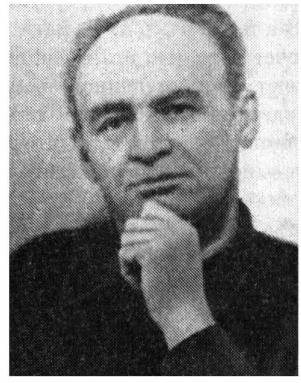
Мне было очень важно услышать от вас о ценности документирования, ибо это подтверждает и верность нашего поиска и наши прошлые блуждания в темноте, подтверждает то, что эксперимент мы вели в правильном направлении. Рискну предположить, что опыт нашего фильма «Зима и весна сорок пятого» в какой-то мере был замечен и нашими коллегами по военной теме. Например, фильм о войне в пяти сериях, который сейчас закончен Э. Пумпянской и С. Дробашенко, сделан уже на иной основе, чем, скажем, «Великая Оте-

чественная» Р. Кармена. Это новый фильм, он не мог вернуться к прежней «технологии». И не потому, что фильм Р. Кармена был плох. Это был очень хороший фильм. Для своего времени. Кстати, сегодня и сам Кармен уже не может вернуться к прежней «технологии» — он обновляется в каждом своем фильме, и эта удивительная способность нахождения новых путей, энергия отказа от уже найденного, наработанного и, кажется, бесспорного — во имя движения вперед — дар редкий, если не сказать редчайший. Эту мысль подтверждают сегодняшние работы Кармена.

Мне интересно проследить, как же будет развиваться военная тема дальше. Не будет ли она и на этот раз исчерпана. Вот что меня волнует.

В а й с ф е л ь д. Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, давайте все же вспомним, на чем мы уже сошлись в этом разговоре. Итак, мы установили: хронику прежних лет, несмотря на ее частое использование, можно поставить в новые связи для новых информационных и художественных задач, и она заживет по-новому. Мы рассмотрели одну из этих связей — конкретный анализ исторических событий, «срежиссированных» драматургией жизни. Есть и другие контексты. Можно сопоставить в смысловом и эмоциональном контрапункте нашу хронику с материалом вражеской пропаганды, как это было сделано в фильме Ромма «Обыкновенный фашизм» или в вашем фильме, где в тексте были использованы приказы фашистского командования. Когда материал приходит в столкновение с точкой зрения врага, высекается некий новый поворот темы, возникает новое информационное качество. Этот путь тоже, мне кажется, еще недостаточно использован.

Наконец, можно сопоставлять события военных лет с современными киноинтервью и с сегодняшними съемками на местах прежних событий. В прошлом номере журнала «Искусство кино» В. Микоша рассказывал, как в фильме А. Колошина «Трудные дороги мира» монтируются встык кадры, которые фронтовой оператор Микоша снимал в разрушенном Сталинграде военного времени, и планы современного Волгограда, снятые им на том же месте. И даже тень от самолетов — военного и современного лайнера — пересекает оба эти плана. Тот же материал, поставленный в контексте сегодняшнего дня, приобретает новое качество и новую эмоциональную силу.



И. Вайсфельд

Вопрос об интервью тоже очень важен. Культура интервьюирования у нас еще недостаточно развита. Существуют штампы в постановке вопросов. В то же время люди не всегда все хорошо помнят, не всегда могут ярко выразить свою мысль. Но интервью могут дать новый срез, они, по Брехту, как бы отчуждают материал, чтобы п р и б л и з и т ь с я к нему. И исчерпанный материал обретает новую глубину, предстает перед нами своими новыми гранями.

Ф и р с о в а. Согласна. Но мне кажется, что это в большей мере телевизионный путь. Интервью требует много времени. Нельзя сегодня исследовать на малом метраже. Исследование требует времени. Оно сильно пристальным рассмотрением подробностей, детализацией.

В а й с ф е л ь д. Скажите, в фильме Колошина «Трудные дороги мира» есть интервью?

Ф и р с о в а. Есть. Много.

В а й с ф е л ь д. Следовательно, это присуще кино?

Ф и р с о в а. Интервью в фильме Колошина — аккомпанирующие. А то, о чем вы го-

ворите, конечно, прерогатива телевидения.

В а й с ф е л ь д. Думаю, что ваши опасения насчет того, что это прерогатива телевидения, имеют второстепенное значение. Даже если придерживаться чисто кинематографических позиций, оказывается, что интервью успешно функционируют и в кинематографе, а не только на телевидении. В фильме Чухрая «Память» один из наиболее интересных эпизодов — долгий разговор с бывшими солдатами фашистской армии. Интересно, когда у случайных прохожих Парижа спрашивают: «Что вы знаете о Сталинграде?» Или когда французские документалисты спрашивают у своих молодых соотечественников: «Что вы знаете о Гитлере?» Интересны интервью в фильме американского режиссера Л. Рагозина «Хорошие времена, прекрасные времена». Интервью живы в современном документальном кино. Репортаж сегодняшнего дня в сопоставлении с битвами прошлого всегда дает новый срез материала.

Ф и р с о в а. Конечно, живой диалог или беседа нескольких лиц позволяет порой необычайно расширить возможности документального экрана, сообщить ему новые функции. В прошлом году мне предложили написать сценарий для французского телевидения — «Битва за Берлин». Как задумывалась композиция? Первая половина — кинематографический материал, представленный на телеэкране, вторая — разговор между военачальниками, причастными к берлинской операции. Советский военачальник, представители союзных войск — англичанин, американец, а также участник сражения из бывшей гитлеровской армии. Естественно, из столкновения этих мнений могла возникнуть драматургия не только разговора, но и передачи, так как каждый, разумеется, видит минувшие события со своей точки зрения.

Участие в передаче представителей союзнических армий, не сражавшихся за Берлин, было бы в этом разговоре не случайным, потому что они рвались к Берлину до последнего дня, до начала нашего наступления, во имя целей, которые определялись уже отнюдь не союзническим долгом.

В этом столкновении ярко проявилось бы главное — за кем стоит историческая правда.

Исторические ситуации становятся интересными не только сами по себе, но в столкновении друг с другом. Важно отметить следующее: сейчас зрителю интересна уже не просто информация с экрана, интересна история как наука. Зритель становится в какой-то степени специалистом.

В а й с ф е л ь д. Другими словами, кинематографисты сегодня — это исследователи, историки, социологи. А зрители становятся своеобразными союзниками кинопубликиста.

Ф и р с о в а. Да, ибо такой фильм выясняет истину, воссоздает точную картину событий. Когда я готовила сценарий фильма «Битва за Кавказ», военный консультант картины известный военный историк В. Морозов взял из него несколько эпизодов в качестве материала для рукописи V тома «Второй мировой войны» (книгу готовит сейчас Институт военной истории). Это были события, снятые на пленку и больше нигде не упоминавшиеся. Поэтому они и ускользнули из поля зрения историков.

В а й с ф е л ь д. Итак, использование старых документов звучит по-новому в сопоставлении фактов истории с восприятием современника. Но особенно важно то, что вы сказали: процесс создания сценария сегодня методологически отличается от того, что было 20 —30 лет назад. И, быть может, как ни парадоксально это звучит, следует с оптимизмом отнестись к кризису драматургических и режиссерских решений, ибо то, что было прогрессивным, смелым в свое время, повторенное через десятилетия, стало стереотипом, не корреспондирует с задачами времени.

Сейчас документальное кино уже не только публицистика экрана, не только искусство, а и социологическое исследование. С этих позиций киноархивы обретают ныне новую жизнь, новое качество.

Ф и р с о в а. Вспоминаю интересный случай. В ЦДРИ на вечере «Память» я рассказывала о работе над военной тематикой в документальном кино, о новых принципах подхода к киноматериалу, о том, в частности,

что самое трудное для меня сейчас — документация кадров. Мало изучить архив, изучить события, донесения, мемуары, нужно, чтобы кадры в фильме соответствовали месту, времени события. За 30 лет использования в разных фильмах режиссерами разной степени ответственности по отношению к материалу множество кадров оказалось раздокументированным. Если режиссеру, к примеру, нужно было сделать эмоциональный эпизод танкового боя на Курской дуге, он брал съемки такого боя под Сталинградом, на Украине, под Берлином, где угодно. Он даже не сам отбирал их — это делали ассистенты. Образ мог стать поэтическим, но он не был документальным. В каком-то фильме условно поэтического плана это было не страшно, ибо шли общие разговоры о войне, шел поэтический текст, сообщавший, грубо говоря, о том, как ужасна война или как прекрасен подвиг. Кадры не привязывались к событиям, а если и привязывались, то условно, неточно.

Когда же мы стали исследовать войну день за днем, когда мы хотим рассказать уже не о Курской дуге в целом, а о сражении под Прохоровкой, когда мы называем не безымянного, а конкретного солдата, мы должны точно знать материал. Самое трудное для меня сейчас — документирование кадров. Я уже, наверное, наизусть знаю материалы фронтовых операторов, монтажные листы. Я смотрю на экран и вижу: это снято в 42-м под Харьковом, это — в 43-м под Сталинградом, а это — в 41-м под Москвой. Знаю даже неделю, декаду, месяц... И просто не могу смотреть некоторые документальные фильмы, фактические неточности в которых режут глаз.

Об этом я рассказывала на вечере. Передо мной выступал Наум Медовой, которого я очень уважаю как человека по-настоящему талантливого. Он тоже показывал свою картину о войне, она мне понравилась. Когда мы стали прощаться, Медовой вдруг спросил: «Скажите, а вы серьезно документируете кадры?..» Оказывается, даже молодой режиссер, интересный документалист, который прекрасно видит, слышит экран, этому удивляется. Как же мы отвыкли, забыли, что наше кино называется д о к у м е н т а л ь н ы м, что документ есть документ и нельзя его использовать произвольно!

Когда мы сделали «Зиму и весну сорок пятого», меня спрашивали: «Где вы нашли такие новые, прекрасные кадры, мы их не видели раньше?» Но на самом деле новых кадров в картине не так уж много. Не это было моей целью. Целью было — документировать кадры, найти их соответствие месту и времени. Ведь особенно поразительные результаты бывают, когда вы узнаете в кадрах то, что вы прочли раньше в документах, в воспоминаниях, или наоборот, читаете документ, воспоминание и говорите: «Я же это видел, и как точно это написано!»

В а й с ф е л ь д. То, о чем вы говорите, чрезвычайно важно. Документирование кадров дает старым съемкам новую жизнь. Я хочу в связи с этим высказать дополнительное соображение о документальном освещении войны. Снова вернусь к интервью. Мне кажется очень интересной и важной опубликованная в «Правде» статья «Какой быть кинолетописи», в которой говорится о том, что надо создать «библиотеку» кинонаблюдений, предназначенную для будущих поколений. Мы должны создать и систематизировать специальный фонд военных интервью (и не только военных). Умер маршал Жуков, и с ним ушло что-то недосказанное*. Пока живо поколение участников войны, нужно ширить работу по интервьюированию военачальников, политработников, офицеров, солдат. Если бы хоть выборочно что-то сделать, мы многое бы дали нашему документальному кино. Это необходимо для картин, которые мы смотрим сами, показываем нашим друзьям за рубежом, для будущих поколений.

---

* Точности ради следует отметить, что за несколько месяцев до кончины Г. К. Жукова была завершена работа над большим фильмом-интервью с замечательным советским военачальником, снятым на студии «Центрнаучфильм». Эта работа в течение ряда лет ведется по специальному плану. В архиве хранятся фильмы-интервью с маршалами Рокоссовским, Коневым и другими, ведутся съемки со здравствующими поныне участниками войны. Но, разумеется, все это не снижает актуальности высказанного замечания. Дел еще много (*прим. ред*).

Отрадно, что активно пропагандировавший эту идею писатель К. Симонов сейчас сам, своими руками воплотил ее в жизнь и создал фильм о нашей победе — «Шел солдат...».

Фирсова. Я об этом много думала. Когда умер один из прославленных полководцев тех лет, мне приснилось, что я беру у него интервью. Не для себя, даже не я, а просто присутствую при интервью. Оно длинное, интересное. Я проснулась в ужасном горе, потому что поняла, что он умер и это уже невосполнимо. Конечно, интервью — это эффективнейший арсенал средств, которые мы можем и должны пополнять.

Вайсфельд. Кинематограф, на который в этом плане благотворно воздействует телевидение, становится экранной социологией. Эмоциональной, пластически ощутимой. Это доказывает и опыт работы ваших коллег. Кино включает прошлый опыт, как самое драгоценное, в современную действительность, и он живет новой жизнью. В этом — своеобразие поисков документального кино, соответствующих духу времени.

Фирсова. Ваши выводы оптимистичны. Я согласна с ними, все это правильно, но теоретически, с точки зрения теоретика. Мне же как практику все равно трудно, тревожно. Ибо теория — одно, а практика — другое. Я сейчас работаю над картиной, в которой сознательно продолжаю тенденцию «Зимы и весны сорок пятого». Я вообще считаю, что необходимо сделать серию фильмов о второй мировой войне именно методом исследования. Мы многое теряем, когда говорим только о Великой Отечественной войне. Мы не сможем понять до конца масштаба нашей победы, величия нашего подвига вне панорамы всех событий на карте второй мировой войны, вообще на карте мира. Зритель не может знать войну, как историк, но он многое слышал приблизительно, и отсюда может возникнуть, ну, скажем, такой вопрос: «Каково было значение военной кампании в Африке?» Если мы не даем полной картины всех событий в их соотнесенности, открывается возможность разных толкований. И, наоборот, рассмотрение на документальном экране в одном фильме событий в сравнении позволяет наглядно определить их истинную масштабность и значение. Это в результате зримо *показало бы всю несостоятельность буржуазной военной* историографии в ее попытках фальсифицировать значение того или иного события войны.

Как было бы полезно рассказать о тех же событиях 1942 — 1943 годов в совокупности, скажем, о Сталинграде и об Африке, которую сейчас фальсификаторы истории представляют чуть ли не как переворот, как главное событие войны. В Сталинградскую битву было втянуто 50 вражеских дивизий, а у Эль-Аламейна —«поворотного пункта второй мировой войны», как его представляют на Западе,— воевало 4 немецких дивизии и 8 итальянских. Если на экране раскрыть ярко и зримо сражения на этих двух театрах военных действий, станет ясно, насколько несопоставима Африка с событиями того же периода на советско-германском фронте.

Или, например, история открытия второго фронта, о котором мы только говорим: «Вот, они не хотели...» А история эта очень показательна. Почему не хотели? Чем отговаривались?

Или история рейда в Дьепп. Черчилль говорил тогда, что на французском побережье высадиться невозможно, Атлантический вал неприступен. А оказалось, что высадка была заранее известна немцам, что немцы были к ней подготовлены, и она была проведена с таким расчетом, чтобы весь мир узнал о ее провале.

Вайсфельд. В расчете на манипулирование общественным мнением?

Фирсова. Да, да. Это был демонстративный ход. Десант был высажен в том месте, где немецкая оборона была особенно сильна. Рейд в Дьепп был предпринят союзниками 19 августа 1942 года— через три дня после отлета Черчилля из Советского Союза, где он безуспешно пытался уверить Сталина в невозможности высадки союзного десанта на север Франции в 42-м году. Главной аргументацией Черчилля была неприступность немецкого оборонительного Атлантического вала. По данным же, которые приводит в своих мемуарах Гиппельскирх, рейд был предпринят силами

не более одной дивизии, высадка производилась без артиллерийской подготовки. Десант был встречен на берегу готовыми к бою войсками, так как немецкое командование располагало подробной информацией о готовящемся рейде.

Дьепп был наиболее укрепленным пунктом побережья, в то время как, по свидетельству Рунштедта, «Атлантический вал представляет собой иллюзию, созданную пропагандой для обмана немецкого народа и союзников. Читая сказки о его неприступности, — продолжает Рунштедт,— я приходил в раздражение. Называть его «валом» было бессмыслицей...»

Черчилль же резюмировал: неудачный рейд в Дьепп «является доказательством того, что осуществить высадку в Европе невозможно». Что и требовалось доказать.

В истории второй мировой войны есть целый ряд ситуаций, которые при сравнении с действительно серьезными событиями на нашем фронте оказываются малозначительными.

В а й с ф е л ь д. Вероятно, действительно имеет смысл кинематографистам подумать о том, чтобы создать целый цикл фильмов о второй мировой войне, подобный многотомной истории, какую создают историки и ученые.

Ф и р с о в а. Кино, к сожалению, отстает от ученых. Очевидно, уже назрела необходимость рассмотреть цепь военных событий взаимосвязано и на документальном экране.

В а й с ф е л ь д. Суть вопроса, как мне кажется, сейчас вот в чем. Документальному кино нужно вернуть его документальность. Можно быть сторонником поэтического кино, опасно другое: иллюстрирование подлинности без опоры на документ, такое применение условных, символических категорий разрушительно. Имитация документа недопустима. Документирование материала — это возвращение к тем истокам, из которых произрастает доверие к зрителю. И доверие зрителя к нам.

Ф и р с о в а. Это особенно важно сегодня. На Западе сегодня особенно сильна тенденция фальсификации второй мировой войны. Каждый фальсифицирует по-своему, и все — в своих интересах. В США, в Англии, в ФРГ. Фальсификация порой заходит очень далеко. И мы не должны закрывать глаза на то, что эти книги, эти тенденции существуют. Нам совсем не безразлично, какими глазами сегодняшнее человечество видит прошедшую войну. Нам надо решительно вступать в спор, ибо у нас есть свой ответ, своя правда, своя позиция, основанная на подвиге нашего народа в борьбе с фашизмом, основанная на нашей Победе, за которую отдано двадцать миллионов жизней. Наша позиция должна быть основана на строгой документальности, историчности, партийности.

В а й с ф е л ь д. И в наших руках такое мощное средство, как современное документальное кино, которое может анализировать сложные явления жизни, служить прогрессу. Возвращение документальному кино, каждому кадру пленки документальности — это возвращение истины. Документальное кино и телевидение сегодня могут обрести в связи с этим новую жизнь, новое значение, важное не только для кинематографистов — для дела мира. Не хочу преуменьшать трудности на этом пути. Но многие возможности еще не реализованы. Путь к открытиям открыт.

Л. П. Орлова

Вера Строева

Увенчанная славой

От нас ушла Любовь Петровна Орлова — замечательная актриса, популярность которой у многих поколений советских зрителей была поистине легендарной. С именем Любови Петровны для всех нас, и кинематографистов и любителей кино, связано становление жанра советской музыкальной комедии.

С особой полнотой раскрылось ее уникальное дарование в фильмах Григория Александрова «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь». Образы, созданные актрисой — Анюта, Дуся Петрова, Таня Морозова, запечатлели счастливую судьбу целого поколения советских женщин, талант которых так полно раскрылся в эпоху строительства социализма. Именно здесь заключена причина необычайной популярности артистки, узнаваемости ее героинь, близости их зрителю. Песни Исаака Дунаевского, спетые Орловой, облетели всю страну. Без них нельзя представить себе сейчас незабываемую эпоху 30-х годов.

...Мы с Григорием Львовичем Рошалем познакомились с Любовью Петровной еще в 1932 году, когда приступали к постановке фильма «Петербургская ночь» и искали актрису на роль Грушеньки. В музыкальном театре, руководимом Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, мы впервые увидели молодую Любовь Орлову в спектаклях «Перикола» и «Корневильские колокола». Ее голос и удивительная пластичность произвели на нас неотразимое впечатление.

Так состоялся дебют Орловой в кино, где ее музыкальное дарование сочеталось с талантом лирико-драматической актрисы.

В только что построенном на Потылихе новом корпусе «Мосфильма», в еще не отапливаемых, холодных павильонах, она, хрупкая и нежная, безропотно переносила и стужу, и сквозняки, и несовершенство недавно родившейся звуковой аппаратуры. Любовь Петровна была высокодисциплинированным человеком; ее отличали необыкновенный внутренний такт, особая интеллигентность и неповторимое обаяние женственности. Прекрасный товарищ, она завоевала любовь своих партнеров — Бориса Добронравова, Александра Горюнова и всего съемочного коллектива.

Еще до завершения съемок фильма «Петербургская ночь» она уже была увлечена новой работой — ролью Анюты в фильме «Веселые ребята» Григория Васильевича Александрова. Актрисе необыкновенно повезло. Едва придя в кинематограф, она сразу же нашла тот жанр, который наиболее полно раскрывал ее индивидуальность, нашла своего режиссера, с которым в дальнейшем была связана вся ее жизнь в киноискусстве.

Музыкальное дарование актрисы завоевало такой успех у зрителя, что каждый новый фильм Г. Александрова и И. Дунаевского с Любовью Орловой приносил славу не только ей, но и всей советской кинематографии.

Любовь Петровна стала горячим пропагандистом новой советской песни. Свою работу в кино она сочетала с широкой концертной деятельностью. Ее выступления, которые всегда отличала широта репертуара, включали в себя и классику (она училась в Московской консерватории). Проходили они всегда в сверхпереполненных залах.

Слава замечательной актрисы шагнула далеко за пределы нашей страны. Ее засыпали цветами, буквально носили на руках. Она стала легендой. Но ее никогда не покидала высокая требовательность к себе — ни на один день не прекращала она своих тренировок, часами работала. Каждый день гимнастика, пение, хореография. И так из года в год! «Я только труженик»,— повторяла она в ответ на похвалы своих поклонников.

На экранах появлялись все новые и новые фильмы с участием Любови Петровны — «Волга-Волга», «Светлый путь» и другие,— в них актриса создала жизнеутверждающие, полные оптимизма и энергии образы советских девушек. А рядом возникли почти трагическая Марион Диксон в фильме «Цирк» и драматическая роль Ксении в «Ошибке инженера Кочина» (режиссер Александр Мачерет). В основе этих ее художественных свершений тоже лежал труд, упорный, самозабвенный. Я была на съемках, когда Любовь Петровна снималась в роли каскадной певицы Паулы Менотти в фильме «Дело Артамоновых» (режиссер Григорий Рошаль), и хотя роль была эпизодической, как всегда актриса ювелирно оттачивала каждую деталь, не считаясь со временем...

Вспоминается начало войны, специальный поезд в Алма-Ату, куда эвакуировались «Мосфильм» и «Ленфильм». В этом же поезде ехали артисты Большого театра, писатели, академики, профессора. Путешествие длилось более двух недель. Мне не забыть, сколько

Одна из последних фотографий Л. П. Орловой. Фото П. Боброва

раз Любовь Петровна выступала в госпиталях перед ранеными, покоряя всех своей простотой, талантом и неповторимой улыбкой.

После победного окончания Великой Отечественной войны Орлова снималась в новых фильмах, поставленных Григорием Васильевичем Александровым, создала образы журналистки Шервуд (в картине «Встреча на Эльбе»), ученой Никитиной и певицы Шатровой (в комедии «Весна»), сестры композитора Глинки в одноименном фильме. В фильме «Мусоргский» она исполняла роль певицы Платоновой, трудной ценой добившейся постановки оперы «Борис Годунов» и спевшей Марину Мнишек.

В конце сороковых годов Любовь Петровна пришла в коллектив театра имени Моссовета. И снова успех и любовь зрителя! Новые образы — трагическая Нора Г. Ибсена, Лиззи Мак-Кей, Патрик Кэмпбелл в «Милом лжеце», миссис Сэвидж в одноименной пьесе! Какой великий труд, какая насыщенная творческая жизнь!

Совсем недавно мы отмечали пятидесятилетний путь Любови Петровны в искусстве, а она оставалась для нас молодой, хрупкой и нежной... И вот горестное известие. Актрисы, которая была воплощением жизни, ее безграничной наполненности, радостной многозвучности, не стало.

Но прекрасное ее творчество, образы, созданные ею, будут жить в сердцах зрителей. Экран надолго сохранит для будущих поколений ее улыбку, ее песню, ее любовь к людям — неповторимый облик Любови Петровны Орловой.

Ия Саввина

Благодарность таланту

Два часа от площади Восстания до площади Маяковского непрерывным потоком шли люди. Шли попрощаться с Любовью Петровной Орловой. А потом, когда траурный кортеж направился на Ново-Девичье кладбище, тысячи людей стояли на площади и тротуарах Садового кольца. Тысячи тех, кто не успел попрощаться с Орловой в театре. И при виде такой любви зрителей к актрисе к горькой и душной безысходности на душе присоединилось какое-то странное чувство, чувство благодарное, как если бы жизнь Орловой, действительная, не оборвалась, а продолжалась.

И нужно, необходимо, чтобы продолжалась, потому что Орлова — явление исключительное. От всех прекрасных, одаренных, любимых артистов, составивших эпоху в искусстве, ее отличает особая магия имени.

Была я маленькой — знала, есть О р л о в а. Гуляла вечерами деревенская «улица», и девчата, обнявшись, пели: «Любовь Орлова играет эту роль». Прошли годы — есть О р л о в а. Наконец, судьба свела в одном театре, а потом в одном спектакле — оставалась О р л о в а. Огромный талант и труд, радости и беды, все личные, свойственные только ей и никому более качества слились в этом имени, и оно стало магическим — ничего не надо объяснять про Орлову, достаточно назвать ее имя. А для меня в этом имени заключалась подсознательная идея постоянства жизни и природы. Я не знала этого прежде, просто чувствовала необычность своего отношения к Любови Петровне, и только, когда ее не стало, по каменной тяжести на сердце я ощутила необходимость ее п р и с у т с т в и я.

В театре «за глаза» называли ее — Любочка. Это не фамильярность. Это нежность. Наша Любочка была гордостью театра и делала людям много добра, но любовь к ней не была меркантильной платой за содеянное. В этом был ее особый человеческий талант — вызывать в окружающих желание любить себя, относиться к себе по-доброму не только потому, что это Орлова, не только потому, что это хороший товарищ, а п р о с т о т а к.

Молодой актер нашего театра рассказал мне, что однажды зимой, в неподходящее для цветов время, он увидел — фиалки. Пройти мимо них, пахнувших землей, снегом, весной, свежестью, было невозможно, а покупать глупо, он идет не домой, дарить некому. «И вдруг я вспомнил, что в театре идет «Милый лжец». Я, просто счастливый от такого прекрасного совпадения, принес цветы Любови Петровне. У нее там сцена с цветами, и перед этой сценой я отдал ей фиалки».

Почему подарил? П р о с т о т а к.

Актриса с магией имени была хрупкой, маленькой женщиной, изящно, со вкусом одевающейся, с добрыми глазами, прелестной улыбкой, утонченной интеллигентностью. Р. Я. Плятт выходил с ней к рампе не просто как с партнершей: он бережно и нежно «подавал» Орлову зрителям. Осторожно, бережно, как хрупкий сосуд с редким даром — женственностью.

И когда Орлова приходила на репетиции «Странной миссис Сэвидж», на лицах артистов появлялось непроизвольное выражение доброго восхищения — так смотрят на красивых

детей или на цветы. Она приходила каждый раз как бы впервые и улыбалась, и все улыбались, и всем она нравилась, и ей говорили об этом, не испытывая неловкости или скованности, и она не притворялась смущенной, а по всему было видно, что внимание это ей приятно. Атмосфера на репетициях была дружелюбная и легкая, а в день ее дебюта весь театр волновался и «болел» за нее. А потом Любовь Петровна говорила: «Девочки, а не отпраздновать ли нам следующую «Сэвидж»? — «А почему следующую?» — «Какникак, третий спектакль на этой неделе. Чем не праздник?» И мы праздновали, и Любовь Петровна сидела совсем-совсем «своя», но защищенная от фамильярности своей естественностью, чистотой, порядочностью.

В «кулуарах» никогда не вели разговоров о личной жизни Орловой, «не сплетничали», а если кто-нибудь заговаривал о чем-либо бытовом, обыденном, то с тайным желанием удивить собеседника необычностью. Как-то обсуждали больную тему: не умеем мы, артисты, держать форму, не следим за собой, только что были мальчик или девочка, и вот уже обрюзг, пополнел и прочее, а вот Орлова...

И с какой радостью я разрушила фантазии, рассказав об одном дне «быта». Это было во время зарубежных гастролей театра. Рано утром мы выехали поездом из Югославии в Болгарию. Как правило, спальных вагонов там нет, и к вечеру мы умирали от усталости. Так же ехала и Орлова. Приехали. Мы с Танечкой Бестаевой обсуждаем проблему: ужинать или немедленно спать. Все-таки ужинать. Из двери напротив выходит Любовь Петровна. «Ужинать? Девочки, я с вами». Мы еле плетемся. Она идет легко, маленькая, изящная. В ресторане какие-то молодые люди бросаются ко мне: «Это Орлова? Неужели это Орлова?» И ответить — «Да» — приятно, как если бы я была причастна к этому имени. Но как быть с ужином? Что заказать в десять часов вечера, чтоб не шокировать Любочку? Вегетарианские блюда кажутся мне наиболее подходящими для такого случая, и я с ненавистью читаю названия их в меню — очень хочется есть, и не люблю морковь. Вдруг слышу: «Девочки, давайте по бульону с пирожком, по бифштексу и бутылочку красного сухого вина». Это было много лет до наших «праздников» на «Сэвидж» и прозвучало громом в небе.

Общаться с Орловой было радостью. Были искренность и легкость, покой и раскрепощение. Как увязать это с магией имени, не знаю, а, может быть, очень просто: мы все же думали про нее, что она — Орлова, а она о себе так не думала. И в этом — ее человеческое достоинство и значительность. Делала добро людям, не выискивая благодарности, так что иногда ее забывали поблагодарить. Почти так было со мной.

Любовь Петровна Орлова дважды серьезно повлияла на мою личную судьбу. В 1960 году я дебютировала на сцене театра имени Моссовета в роли Норы. До этого ее несколько лет играла Любовь Петровна. Я ничего не понимала в театральной жизни и не задумалась даже, не обижает ли знаменитую артистку посягательство на ее работу. Но в день первого спектакля я получила корзину цветов с запиской: «Норе от Норы». Это была самая большая награда — цветы от кумира, от любимой актрисы. Сохраняю записку, как талисман — с этого дня я уже не рвалась из театра в свою прежнюю профессию.

Но Любовь Петровну я не поблагодарила, нет, конечно, какие-то куцые слова сказала ей при встрече, а ведь хотелось написать ей, как люблю, ценю, почитаю, как тронута вниманием и поддержкой. Постеснялась. Думала, что чувство — главное, а слова — ничто. Лучше бы все то, о чем пишу сейчас, сказать ей лично.

А через несколько лет у меня пропал голос. Нужна была операция. Друзья, знакомые, семья — самые близкие люди, да и сама я, говорили «ай-ай», и все. Орловой не было в театре очень долго, она снималась. А когда мы встретились и Любовь Петровна услышала мой голос, она пришла в негодование. Я никогда ни до, ни после не видела ее в таком гневе. Любовь Петровна кричала на меня, говорила, что я теряю профессию, что у меня нет воли и я не заслуживаю никакого уважения, ожидая трагического конца. И ушла.

А утром следующего дня позвонила мне: «Все устроено. Все необходимые бумаги я в театре сделала. Немедленно приезжайте. Вас будет смотреть лучший специалист в этой области Павел Антонович Демидов. Это гениальный врач и замечательная личность. Что он скажет, то мы и сделаем». Любовь Петровна так и сказала — «мы». Через месяц после операции я говорила нормально.

Вы скажете, что так поступил бы на ее месте любой хороший человек. Сделал бы это, если б мог. Нет, вникать в чужую беду не только советом и сочувствием, но конкретно, осязаемо, д е л о м,— это редкое и драгоценное качество, которого не хватает многим очень милым и хорошим людям.

И надо было сказать Любови Петровне, что второй раз в жизни она «заставила» меня быть актрисой. И опять я постыдилась громких слов.

Любовь Петровна пробуждала в людях доброе чувство, и если правда, что человек жив, пока о нем помнят, то она осталась, остается и останется наша О р л о в а.

Н. Лебедев

Служение революции, служение кинематографу

Нина Фердинандовна Агаджанова-Шутко, член КПСС с 1907 года, была одним из старейших кинематографистов, соавтором сценария фильма «Броненосец «Потемкин». С ее именем связан значительный и важный этап становления советского революционного киноискусства.

Вспоминаю середину 20-х годов... Страстной бульвар, 13. Сейчас на этом месте кинотеатр «Россия». Тогда здесь был монастырь. Но жили в нем уже не монахи, а безбожники.

В первом этаже двухкомнатную картиру (№ 3) занимали старые большевики и начинающие работники кино Нина Фердинандовна и ее муж Кирилл Иванович Шутко. Впрочем, «старыми» их можно было назвать лишь условно: им было не больше 35—40 лет. Но по сравнению с моим поколением — коммунистами призыва первых Октябрьских дней и гражданской войны, они были действительно старейшинами.

И Нина Фердинандовна и Кирилл Иванович участвовали в первой русской революции, вели подпольную партийную работу в годы реакции, многократно арестовывались, ссылались, сидели в тюрьмах. В период империалистической войны 1914—1918 годов их вводят в состав Петроградского комитета РСДРП(б). Во время Февральской революции Нина Фердинандовна — депутат Петроградского Совета и член президиума профессионального союза металлистов, позже — член Петроградского и Выборгского комитетов партии. В годы гражданской войны Агаджанова — в подполье на Дону и Кубани.

С таким богатейшим партийно-революционным опытом Нина Фердинандовна — по направлению ЦК РКП(б) — приходит в 1924 году в новую, неведомую область — советскую кинематографию. Здесь коммунистов, способных руководить идейно-творческой и воспитательной работой, насчитывались единицы. И на их плечи ложились огромные и сложные задачи: нужно не только в кратчайшие сроки восстановить разоренное вконец кинохозяйство, но и создавать новое—революционное и социалистическое — киноискусство, налаживать производство подлинно советских фильмов, формировать и воспитывать близкие революции творческие кадры, вести борьбу против напиравшей на экран необуржуазной, нэпманской стихии.

Нина Фердинандовна включилась в сценарную работу: в 20-х—30-х годах ею написаны— самостоятельно и в соавторстве с другими драматургами — сценарии ряда революционных фильмов, среди которых: «1905 год», «В тылу у белых», «Красная Пресня», «Дезертир» (в постановке В. Пудовкина), «Два-Бульдида» (в постановке Л. Кулешова) и другие. В эти же годы она вела большую работу в качестве сценариста-консультанта, редактора, заведующего сценарным отделом «Межрабпомфильма», а затем «Союздетфильма».

Мне доводилось не раз бывать у Шутко на Страстном бульваре, и не помню случая, чтобы я не заставал радушных хозяев за оживленной беседой с кем-нибудь из «забежавших на огонек» гостей. Чаще других я встречал С. Эйзенштейна. Но нередко бывали В. Пудовкин, Л. Кулешов, Г. Александров, Э. Тиссэ, В. Ерофеев. Заходили писатели и художники — С. Третьяков, Матэ Залка, К. Мале-

вич... Здесь в небольшой уютной столовой за чашкой чая обсуждались творческие и организационные дела советского искусства и, в первую очередь, кинематографа. Здесь же проросло зерно великого произведения, известного всему миру—«Броненосца «Потемкин».

Являясь членом Комиссии ЦИК СССР по празднованию 20-летия 1905 года, К. Шутко внес предложение поручить Эйзенштейну постановку одного из юбилейных фильмов. Предложение было принято. И работа закипела. Сколько раз на Страстном бульваре и на даче в Немчиновке я заставал дружную тройку — двух старых большевиков и молодого взъерошенного режиссера — в упорном и вдохновенном труде над сценарием — эпопеей «1905 год». В июне 1925 года сценарий был готов и одобрен Комиссией ЦИК.

По производственно-техническим причинам (сроки!) от эпопеи пришлось отказаться, но из нескольких десятков кадров сценария плюс пафос 1905 года, воспринятый режиссером в первую очередь из общения с Ниной Фердинандовной и Кириллом Ивановичем, гением большого художника был создан шедевр советского и мирового киноискусства.

Двадцатью годами позже в очерке, посвященном Нине Фердинандовне, Сергей Михайлович писал о днях работы над «Броненосцем «Потемкин»»: «Она втянула меня в подлинное ощущение историко-революционного прошлого... В разговорах с ней всякий характерный эпизод прошлой борьбы становится животрепещущей «явью», переставая быть сухой строчкой официальной истории...

...Ибо здесь дело революции было домашним делом, повседневной работой.

Но вместе с тем и высшим идеалом, целью деятельности целой молодой жизни, до конца отданной на благо рабочего класса».

После войны Нина Фердинандовна ряд лет успешно преподавала сценарное мастерство во ВГИКе. Но в 50-х годах по состоянию здоровья вынуждена была оставить педагогическую работу и последний период жизни являлась персональной пенсионеркой.

Славное имя Нины Фердинандовны достойно вошло в историю советского революционного киноискусства.

Новые книги о кино

Богатенкова Л. **Нурмухан Жантурин.** Алма-Ата, «Жазушы», 1975. 95 с. с илл., 9 000 экз., 21 к.

Генс И. **Тосиро Мифунэ.** М., «Искусство», 1974. 126 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства), 25 000 экз., 62 к.

Васильков И. **Мир близкий, мир далекий.** Сценарии научно-популярных фильмов. Вст. статья С. Гинзбурга. М., «Искусство», 1975. 191 с. с илл. (Библиотека кинодраматургии), 30 000 экз., 54 к.

Исаева К. М. **На экране — современник.** Фильмы 70-х гг. М., «Знание», 1974. 38 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 12), 88 000 экз., 13 к.

Кинопанорама. Советское кино сегодня. Сб. статей. М., «Искусство», 1975. 310 с. с илл., 10 000 экз., 1 р. 50 к.

Липков А. **Шекспировский экран.** М., «Искусство», 1975. 351 с. с илл., 25 000 экз., 2 р.

На экранах мира. Вып. 5. М., «Искусство», 1975. 231 с. с илл., 50 000 экз., 1 р. 39 к.

Парфенов Л. **Сергей Герасимов.** М., «Искусство», 1975. 279 с. с илл. (Мастера советского кино), 30 000 экз., 1 р. 7 к.

Рахманов М. и Сильмильштейн Т. **Шукур Бурханов.** Ташкент, Изд-во художеств. литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1974. 172 с. с илл., 3 000 экз., 81 к.

Рыбак Л. **В кадре — режиссер.** Из наблюдений за работой Ю. Райзмана и С. Герасимова. М., «Искусство», 1974. 231 с. с илл., 10 000 экз., 1 р. 4 к.

Смаль В. И. **На экране — герой и народ.** Минск, «Наука и техника», 1974. 192 с. с илл., 3 700 экз., 1 р. 1 к.

Шимон А. А. **Страницы биографии украинского кино.** Киев, «Мистецтво», 1974. 152 с. с илл., 2 000 экз., 89 к.

Юткевич С. **Кино — это правда 24 кадра в секунду.** М., «Искусство», 1974. 328 с. с илл., 20 000 экз., 2 р. 68 к.

Кино и социализм

Александр Зархи, Александр Караганов,
Савва Кулиш, Евгений Сурков,
Юрий Ханютин, Марлен Хуциев

Сегодняшний поиск, завтрашние перспективы

«Круглый стол» в редакции «Искусства кино» после XIII Варненского фестиваля

Все теснее, все глубже делаются наши связи... Все полнее взаимопонимание... То, что происходит у нас — тому много подтверждений,— остро интересует болгарских кинематографистов; их поиски, открытия, проблемы сразу же получают отклик в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Риге, Ташкенте, всюду, где есть люди, внимательно следящие за болгарским кино.

А где их нет, тех, кто знает, любит, ценит болгарские фильмы и болгарских киномастеров?! Их волнения давно слились с нашими волнениями, наши надежды — с их.

Становятся традиционными и коллективные — откровенные, прямодушные — обсуждения смотров достижений болгарской кинематографии, ежегодно проводимых в Варне. Такое обсуждение состоялось после XI Варненского фестиваля, и, нам непременно хочется это отметить, было встречено с пониманием и интересом в Болгарии.

После XIII фестиваля наших друзей советские кинематографисты, побывавшие в Варне, снова встретились в редакции «Искусства кино», чтобы обменяться впечатлениями и размышлениями.

На этот раз в беседе приняли участие Александр Зархи, Александр Караганов, Савва Кулиш, Юрий Ханютин, Марлен Хуциев.

Председательствовал главный редактор журнала Евгений Сурков; он же и начал дискуссию.

Е. С. Наша беседа об итогах последнего Варненского кинофестиваля могла бы последовать и раньше. Но показалось целесообразным дать отстояться впечатлениям и взглянуть на программу очередного смотра болгарского киноискусства с дистанции времени, хотя бы и небольшого.

Напомню, что варненский киносмотр 1972 года принес значительный успех болгарской кинематографии. И наши товарищи, побывавшие тогда в Варне, с увлечением рассказывали о целом ряде картин, глубоко их взволновавших. Значит, сегодня мы вправе поставить вопрос: дал ли новый фестиваль основания говорить о дальнейшем движении болгарской кинематографии вперед, проявилось ли на нем что-то принципиально новое по сравнению с предыдущими смотрами? А можно поставить вопрос иначе: что представляет собой последний Варненский фестиваль как з а м к н у т о е явление. Когда речь идет об искусстве, опасно становиться на путь прямых, фронтальных сопоставлений. Движение в искусстве не совершается по прямой восходящей линии, оно часто идет по спирали, бывает — дает неожиданные зигзаги, и было бы легкомысленно только сравнивать .то, что было показано в Варне в 1972 году, с тем, что мы увидели двумя годами позже.

Существует между тем точка зрения — и, вероятно, она в какой-то степени отразится в ходе нашего сегодняшнего разговора,— согласно которой уровень XI Варненского фестиваля был выше уровня фестиваля 1974

года. Возможно, это и так. И тем не менее, как мне представляется, движение продолжалось, о чем можно судить по целой группе картин, показанных в Варне в прошлом году. Движение продолжалось и продолжается, а потому, не теряя критической остроты оценок, надо прежде всего ясно увидеть благоприятную перспективу развития болгарского кино, которая проявилась в программе последнего Варненского фестиваля очень отчетливо.

Что было самым, с моей точки зрения, важным в программе этого киносмотра? Прежде всего очень наглядно, очень четко дала себя знать корневая традиция болгарского киноискусства: связь с жизнью народа, чуткость к тем нравственным, духовным, социальным проблемам, что возникают в жизни болгарского общества, стремление увидеть и понять жизнь в движении, охватить ее перспективы, ее горизонты. Такое стремление придает кинематографу Болгарии особое внутреннее обаяние и силу, свежесть, динамизм молодости. Болгарское киноискусство отличается завидным внутренним здоровьем, это искусство, глубоко сознающее свой нравственный идеал, ясно понимающее цели, к которым стремится, искусство, которое никогда не сворачивает на «обходные дорожки» мелких, спекулятивно измышленных проблем и проблемок, а ищет свои идеи, темы, образы и характеры там, где созидается новая жизнь народа. Думаю, что именно этими качествами и определяется прежде всего популярность болгарских картин в нашей стране. Здесь, вероятно, и залегает то главное, что объединяет наши кинематографии — советскую и болгарскую.

В репертуаре последнего варненского киносмотра было много нового. Прежде всего, как я думаю, об этом можно говорить в связи с картиной «Зарево над Дравой». Тема Сопротивления — коренная тема болгарского киноискусства, именно на этом тематическом плацдарме им одержаны наиболее внушительные победы. Но никогда еще кино Болгарии не ставило перед собой задачи такого обобщающего, такого масштабного характера, никогда оно не бралось еще за создание произведения такого эпического размаха, как фильм Зако Хеския по сценарию Павла Вежинова и Рангела Игнатова. Не склонен утверждать, что эта картина безупречна. И в ее концепции и в ее художественном воплощении можно найти ряд поводов для упреков и возражений. Мне кажется, в частности, что историческая экспозиция, если можно так выразиться, то есть все то, что представляет предысторию самого сражения, слишком уж узко сведено к проблемам болгарской армии, особенно остро проявившимся накануне революции и в ходе революции. Но по этой экспозиции не очень просто представить себе процессы, которые совершались в недрах самого болгарского общества, равно как и те исторические события, которые непосредственно предшествовали переходу болгарской армии на сторону народа, избравшего путь социалистического развития.

Надо признать, что там, где начинается само сражение, болгарским кинематографистам, даже если ориентироваться на наиболее крупные достижения мировой кинематографии в постановочном решении батальных сцен, сцен, дающих представление о событиях общенародного размаха, удается добиться многого. Хотя есть и перегрузки, есть и торможения, которых можно было бы и избежать. Нередко чувствуешь: этим эпизодом, этим кадром лучше было бы пожертвовать, ведь рядом был такой же эпизод, только еще более выразительный. Словом, есть в картине длинноты, есть и повторы. Думаю поэтому, что редактура этой картины, как со стороны постановщика, так и непосредственно со стороны редактора фильма, могла бы быть более требовательной, более жесткой. Но, как мне представляется, «Зарево над Дравой» — картина, вполне заслуженно удостоенная главного приза киносмотра, именно в этой работе болгарских кинематографистов особенно ясно дала о себе знать сила, накопившаяся в кино Болгарии, реально проявились те возможности, которыми болгарское киноискусство сегодня располагает.

Важно, что большинство картин, показан-

ных на Варненском фестивале, посвящено современности. Вероятно, в последующих выступлениях будет проанализирована и такая особенность — выделение целой группы фильмов с одним и тем же, по сути дела, тематическим знаком. Имеются в виду — «Вечные времена», «Дерево без корней» и «Крестьянин на велосипеде», картины, которые легко объединяются по сходству темы. Плохо это или хорошо?

Наверное, однозначного ответа на такой вопрос дать нельзя. Ведь дело не в том, что во всех трех картинах звучит тема ухода из деревни, миграции сельского населения. Гораздо важнее, что за всем этим просматриваются важнейшие исторические процессы, которые совершаются в недрах болгарского народа. В прошлом аграрная страна с абсолютным преобладанием крестьянского населения, Болгария стала ныне развитой индустриальной державой. Социалистические общественные отношения, утвердившиеся в Болгарии, ведущая роль, которую приобрел рабочий класс в экономической и общественной жизни страны, появление целого ряда новых профессий, ранее просто неизвестных в Болгарии, быстрый культурный рост, проникновение технических знаний в широкие массы трудящихся — все это знаменует определенные структурные изменения в самой болгарской нации и влечет за собой коренные перемены в жизни людей, вызывает перенос их интересов, устремлений на новые направления. Думаю, что как раз эти явления и лежат в основе того повышенного внимания к теме «город и деревня», которое породило тематическую однородность упомянутых картин. Впрочем, надо ли говорить о тематической однородности, тем более — об однообразии?! Ведь, по сути дела, сталкиваясь с одной и той же проблемой, мы видим очень разные подходы к ней, очень несхожие ее решения.

На мой взгляд, в фильме Людмила Киркова «Крестьянин на велосипеде» намечена наиболее гибкая, наиболее динамичная трактовка темы. При всем том, что эта картина, возможно, и не содержит таких ярких, смелых постановочных решений, какие есть в фильмах Христо Христова и Асена Шопова. В «Крестьянине на велосипеде» превосходны два центральных характера, на которых и развернут внутренний диапазон фильма. Образ Йордана, созданный Георгием Георгиев-Гецем, и характер его антагониста в исполнении Кирила Господинова — это великолепные достижения болгарской реалистической школы актерского мастерства, это образы в высоком смысле слова типические, несущие в себе черты времени. Полагаю, что характерное для этой картины стремление уловить, как с л и в а е т с я деревенская, аграрная Болгария с Болгарией индустриальной, как «переплавляются» привычки, навыки, вкусы, традиции, развиваясь в очень сложных подчас переплетениях,— это и есть то, что придает «Крестьянину на велосипеде» тот отпечаток жизненной правды, естественности, который, как было легко заметить, привлекает к фильму зрительские симпатии. Самое же главное, в этой картине верно показана основная линия водораздела: не между городом и деревней, а между н о в ы м и людьми, н о в ы м и нормами жизни и — с т а р ы м и привычками. Между н о в ы м и идеалами и у с т а р е в ш и м и традициями, которые мешают утверждению этих идеалов. Потому здесь нет столкновения городских и деревенских представлений. Здесь есть противопоставление социалистических идеалов и мелкособственнических устремлений. Здесь есть столкновение людей, которые целиком принадлежат новому, с теми, которые пытаются войти в это новое, сохраняя побольше из старого, оставаясь обеими ногами на почве старых представлений и старых вкусов.

Иначе решается та же тема в картине «Вечные времена», на мой взгляд, превосходной в постановочном отношении. Я давно не видел фильма, который был бы снят так красиво, так поэтично, так художественно цельно, как этот. Асен Шопов — театральный режиссер, но в этой своей работе он мыслит кинематографически, и образ старой деревни, затерявшейся где-то в Родопских предгорьях, возникает в его фильме в ряде удивительных по своей живописной и кинемато-

«Зарево над Дравой»

графической выразительности пейзажей. Камера любовно, нежно всматривается в улочки, дома, которые возникают перед человеком, оказавшимся лицом к лицу с этой, навсегда уходящей старой болгарской деревней, как бы в ностальгической дымке.

И уже в этом образно раскрывается идея, которая звучит в картине Шопова, на мой взгляд, и сложно и неоднозначно. В центре фильма — герой, коммунист, человек, тесно связанный с процессами социалистических преобразований в Болгарии, которые так характерны были для этой страны на протяжении последних тридцати лет. И в то же время этот человек яростно, страстно, самозабвенно борется за то, чтобы жители села остались там, где они родились, чтобы они не покидали насиженные места. Эта тема достигает крайнего или, как может показаться другим, избыточного заострения. В чем-то она звучит и впрямь с драматизмом, который может показаться преувеличенным. Тем не менее, думаю, что как раз оттенок надрывности, та парадоксальная острота, которая слышится в авторском стремлении защитить мысль о необходимости сохранить ценности, накопленные отцами, ничего не потерять из того, что составляет как бы исходный фонд болгарской национальной народной культуры, тот фонд, который ни в коем случае нельзя растратить, словом, очевидная для всех полемическая заостренность картины и дает ключ к ее пониманию. Мне не кажется, что образ, созданный Петром Слабаковым, для авторов картины — это просто рупор их идей. Я вижу здесь более сложную концепцию. Дело заключается в том, что, выражая идеи, во многом тревожащие самих авторов, герой Слабакова понимает и невозможность защитить эти идеи в их прямолинейной односторонности, поскольку они требуют более диалектического, сложного, опосредованного всем ходом жизни истолкования и развития. Отсюда и появляются драматические, даже — трагические оттенки в характере, созданном Слабаковым. Да, старое во многом прекрасно, оно несет на себе печать истории, накопленного веками народного опыта, оно связано с талантом народа, с его тонким и верным чувством прекрасного. Но старое не может быть сохранено нетронутым. В чем-то оно должно уступить место новому. И мечущийся между двумя крайностями герой картины — именно потому, что он с такой страстью отстаивает лишь о д н у

сторону идеи,— заставляет зрителя прийти к пониманию другой ее стороны. Герой и сюжет находятся в сложном контрапункте, но для нас (возможно, именно поэтому) становится ясно, что поскольку жизнь все равно меняется, память о прошлом, уважение к прошлому должно быть охраняемо с особой бдительностью.

У Христо Христова в картине «Дерево без корней» концепция более проста и локальна. Великолепный образ старого мудрого крестьянина, участника Сопротивления, партизана, созданный превосходным актером Николой Дадовым, возникает перед нами как олицетворение мудрости народной — в столкновении с несколько суетными, мелочными, преходящими интересами, наполняющими городскую жизнь. На последнем Карлововарском фестивале фильм Христова имел большой и заслуженный успех, он был отмечен одним из главных призов. Рассказывая об итогах киносмотра в Карловых Варах, режиссер Станислав Ростоцкий в статье, опубликованной нашим журналом, подробно говорил о значении картины «Дерево без корней» и о том, почему она привлекла такое внимание жюри и зрителей фестиваля. Я согласен со всем тем добрым, хорошим, что было сказано Ростоцким о фильме Христова. Но мне кажется, что столкновение героя с городом, как оно дано в фильме, страдает все же известной односторонностью. Я с огромным вниманием следил за той сложной, тонкой характеристикой, которую дала Невена Коканова образу невестки старого Гатьо; я отдаю должное и зоркости, внимательности, с которыми режиссер и оператор отбирают детали городского быта, их умению увидеть город глазами влюбленными и нежными. И в то же время мне кажется, что конфликт героя с его семьей, это его неумение найти себя в новых жизненных условиях, неспособность, невозможность для него обнаружить в новых жизненных обстоятельствах точку приложения собственных сил свидетельствуют о некоторой одноплановости авторской концепции. Дерево без корней... Да так ли это! Ведь это «дерево» настолько укоренилось во всей системе общественных отношений новой Болгарии, что я не очень верю, будто, оказавшись перенесенным на городскую почву, оно сразу потеряло и свои «корни». Не хочу, чтобы мое соображение было понято слишком прямолинейно. Просто я думаю, как бы в развитии той темы, которая сейчас столь явно заинтересовала болгарских кинематографистов, не наметилась некоторая односторон-

«Магистраль»

ность, подчас сказывающаяся на работах наших режиссеров и кинодраматургов, разрабатывающих сходную тематику. В частности, такой односторонностью страдают некоторые картины грузинских кинематографистов.

В ряду фильмов, ставших в какой-то мере уже традиционными для болгарского кинематографа, мне видится картина «Где мы встречались?». Именно болгарское кино дало несколько лент, в которых героика Сопротивления раскрывается через мягкий ласковый юмор и негромкий, словно стыдливый лиризм. И здесь тоже рассказ о двух еще совсем молодых существах, о мальчике и девочке, встречающихся для того, чтобы выполнить важное задание и погибающих, так по-настоящему ничего и не достигнув, звучит с пронзительной нежностью и светлым, прозрачным лиризмом. В других фильмах этот же сюжет мог быть решен и в трагедийном ключе. Здесь же, чем драматичнее ситуация, тем ласковее, добрее делается улыбка зрителей, тем глубже и благодарнее память о тех, кто так же, как и они, эти двое, стали героями, так и не перестав быть детьми.

Хорошо и другое: что Валерий Петров вернулся в кинематограф, что молодой режиссер Никола Русев сумел уловить юношескую, светлую интонацию, столь характерную для его драматургии. Хорошо, что появились два новых актера, за которыми интересно будет следить и дальше. И хорошо, что тема, которая в «Зареве над Дравой» звучит как эпическая, здесь возвращается как тема интимно человеческая. Здесь есть повод для того, чтобы подумать о внутреннем диапазоне болгарской кинематографии, о широте поиска, который ведут ее художники.

Посмотрим, с этой точки зрения, еще на одну картину (в Варне она была показана в информационной программе). Я говорю о ленте Тодора Динова «Дракон». Для меня Тодор Динов — очень крупное имя мирового киноискусства. Его мультипликационные фильмы — это не просто высшее достижение болгарской школы мультипликации, это одно из высших завоеваний мирового мультипликационного кинематографа. К тому же Динов не только режиссер, но и глубокий теоретик, его работы по теории мультипликации никогда не скучно перечитывать. Я помню и большую удачу, которой сопровождалось обращение Тодора Динова к игровому кинематографу, когда он поставил свой первый игровой фильм «Иконостас». В новой своей работе он хотел совместить собственные завоевания в области мультипликации с принципами развитого натурного игрового фильма. Здесь тоже видно стремление к расширению внутреннего диапазона болгарской кинематографии, к поискам новых изобразительных и композиционных возможностей. К сожалению, этому поиску не сопутствовал успех. Будет очень интересно в ходе нашего разговора обменяться мнениями о причинах неудачи, которую потерпел Тодор Динов. По моему мнению, главная причина ее заключается в том, что режиссер не соразмерил внутренние возможности, которыми обладает мультипликация, вписанная, но не включенная органически в систему образов, создаваемых на экране актерами. Образ Дракона, как это ни странно, имея в виду опыт Динова, как мастера мультипликационного искусства, как раз мультипликационно невыразителен и неярок. Что же касается актерских работ, того, как трактована в фильме фольклорная, народная тема, то здесь, мне кажется, режиссеру изменило чувство... условности. Эти фигуры слишком по-бытовому заземлены, слишком конкретны, не чувствуется в них атмосфера сказки, легенды. А вместе с тем пропадает и «адрес», теряется ощущение того зрителя, на которого фильм был рассчитан. Если это философская притча для взрослых, то она слишком односложна, немногозначна. Если это сказка для детей, то она слишком подробна в изображении быта и недостаточно поэтично рассказана. Говорю об этой неудаче очень мною любимого художника потому, что, как мне кажется, в нашем разговоре сегодня должно непременно присутствовать начало, без которого немыслимы никакие подлинно товарищеские, подлинно дружеские отношения, — откровенность. Откровенность, проистекающая из глубокой заинтересован-

ности в судьбе искусства тебе дорогого и внутренне близкого. Тодор Динов слишком большой художник, чтобы мы не встревожились, когда он терпит неудачу.

Не все хорошо, как я думаю, было и в работах молодых мастеров, впервые принявших участие в таком важном смотре, как Варненский фестиваль. В частности, на мой взгляд, неудачно выступили авторы фильма «Дублер». В этой картине, по-моему, нарушается правда в развитии характеров, в мотивировках ситуаций и изменений во взаимоотношениях персонажей. И нарушается это чувство правды во имя ложно понятой кинематографической выразительности, ради поиска наиболее «звучных», а, по существу, мелодраматически обнаженных приемов экранного письма. Мне кажется, что в подобных случаях болгарский кинематограф теряет то, что составляет его неразменный капитал: органическую, глубокую правду жизненных интонаций, умение передать действительность романтически окрыленно, просветленно, и все же в таких формах, которые сразу же позволяют угадать за экранным образом его жизненные прототипы, его жизненные источники. В картине «Дублер» я не улавливаю этих источников. Мне кажется, что здесь молодые авторы фильма чаще всего отдаются воспоминаниям не о пережитом, а о картинах, увиденных ими до того, как они приступили к своей первой самостоятельной работе.

Словом, вряд ли мы принесли бы пользу болгарским друзьям и самим себе — в понимании процессов, совершающихся в современной социалистической кинематографии,—если бы сделали вид, будто итоги XIII Варненского кинофестиваля были однозначны. Нет, были удачи, были и неудачи. Было движение вперед, и было «замыкание» на одних и тех же темах, которое, если оно сохранится, грозит однотонностью, однообразием. Но было и накапливание новых жизненных наблюдений, выход на новые проблемы, стремление поставить новые творческие задачи в новых масштабах. Вот почему будет хорошо, если мы сегодня подробно обменяемся мнениями о том, на каких направлениях это движение проявилось особенно отчетливо и дало наиболее обнадеживающие результаты, а на каких пока еще не привело к новым открытиям.

А. З. Согласен, что нельзя, говоря о самих картинах, рассматривать их отдельно от общего движения страны, болгарского государства. Вспоминая один из предыдущих фестивалей в Варне, на котором мне довелось быть, я тоже могу сказать, что на нынешнем варненском киносмотре можно было проследить дальнейшее укрепление важной тенденции болгарского киноискусства — его связи с повседневной жизнью народа. Оставим пока в стороне подробный разбор художественных качеств показанных лент. Но давайте задумаемся вот над чем. Будучи гостями фестиваля, мы, естественно, не имели возможности подробно знакомиться со всеми сторонами современной болгарской действительности непосредственно, изучать, скажем, крестьянский быт, жизнь в рабочей среде, в среде интеллигенции. Но все это мы видели как бы отраженно, через призму искусства, на киноэкране. И фильмы, показанные в Варне, убедительно говорили нам, что страна д в и ж е т с я, растет, благоустраивается, изменяется ее внешний облик и внешний вид людей: они стали лучше одеваться, жить в более удобных и красивых домах, условия их работы тоже улучшились. Вот это обстоятельство представляется мне чрезвычайно важным, его я и хочу подчеркнуть.

Теперь—более конкретно по поводу увиденных картин. Тема, которая волнует целый ряд художников болгарского кино, их, насколько об этом можно судить по фестивальной программе, центральная тема, может быть обозначена так: н а р о д и з е м л я. Это не удивительно, если вспомнить, что Болгария до недавнего времени была крестьянской страной. С другой стороны, один из аспектов этой темы имеет более широкое содержание. Имеются в виду причины и обстоятельства ухода людей от земли, переселения из деревни в город. В определенном смысле это актуально и для нашей страны, и для ряда социалистических государств, например, для Польши, где,

как я убедился в этом во время своей недавней поездки, многие деятели искусства всерьез размышляют по поводу изменения социальной структуры общества. Люди уходят от земли. Не потому, что им тяжело или плохо жить в селе. Напротив, жизнь деревни благоустраивается, работа на земле обеспечивает труженику достаток. Но, видимо, люди все больше стремятся жить сообща, в больших городах, работать в больших коллективах, максимально пользоваться благами культуры. Явление это неоднозначно, и, соответственно, нельзя его однозначно, прямолинейно истолковать.

Когда я смотрел такие фильмы, как, например, «Дерево без корней» или «Крестьянин на велосипеде», я чувствовал желание авторов убедить зрителей, включая и тех, которые увидят их ленты в деревне, в том, насколько красива, прекрасна родная земля, насколько красив и прекрасен крестьянский труд. Это очень благородная задача, имеющая все права на осуществление в киноискусстве.

Но есть здесь одно особое обстоятельство. Жизнь будет идти вперед. Индустриализация страны будет наращивать темпы, принимая все более широкий размах. Многие вчерашние крестьяне пополняют ряды рабочего класса, интеллигенции — этот процесс уже начался в Болгарии. И при этом возникнут новые, ранее неизвестные общественные проблемы, связанные с формированием новой психологии. Такой материал действительности потребует (и уже требует) поисков новых форм для своего отображения в кинематографе, более развитых, совершенных. Одно дело — вести рассказ о земле, о человеке, который на этой земле постоянно живет и трудится, здесь как раз хорошо «работает» тот, условно выражаясь, героико-романтический стилевой принцип, о котором уже сказал Евгений Сурков. Такой стиль легко и органично ложится на тему «человек и земля», но еще неизвестно, в какой мере он будет отвечать не просто более сложным, а и н ы м темам, проблемам, возникающим в среде современного рабочего класса, у людей, занятых интеллектуальным трудом.

Ю. Х. За болгарским кинематографом я слежу довольно давно и должен сказать, что в последние годы возрос не только его профессиональный уровень, но, что особенно существенно, уровень творческой активности киноработников Болгарии. Сегодня работают в с е болгарские кинематографисты, работают творчески. Еще сравнительно недавно кто-то из них находился в простое, кто-то снимал случайные ленты. Сейчас мы можем констатировать, что представители разных поколений болгарских кинематографистов р а б о т а ю т а к т и в н о. Так, Бинка Желязкова долгое время ничего не снимала, а на XII Варненском фестивале показала картину «Последнее слово». Так, совсем молодой режиссер Эди Захариев снял интересный фильм «Перепись зайцев», а недавно закончил новую работу, с которой нам еще предстоит познакомиться. В этом, как мне кажется, состоит та особенность современного этапа развития болгарского кино, которая как раз больше всего и может нас о б н а д е ж и т ь.

Конечно, разбирая отдельные картины, можно о многом спорить. Скажем, мне тоже представляется, что предыдущий, XII Варненский фестиваль был сильнее последнего. Но такого рода сопоставления в пределах одного-двух лет мало о чем говорят.

Что мне кажется наиболее важным и ценным в том, что делают болгарские кинематографисты сегодня? Думаю, что болгарскому кино удалось, и здесь я совершенно согласен с Евгением Сурковым, передать тот глубинный и очень важный исторический процесс переделки крестьянина в городского человека, в индустриального рабочего, который происходит в Болгарии в последние десятилетия, будучи начат сразу же после освобождения страны. Сегодня искусство набрало необходимую историческую дистанцию и имеет возможность говорить об этом процессе трезво, объективно и достаточно серьезно. Здесь уже назывались фильмы, посвященные этой теме. Нужно отметить, что их значение, их важность определены тем, что они дают не внешний взгляд на события, не просто рассматривают факт переезда человека из деревни в город, а вплотную подходят к теме коренной пере-

«Дерево без корней»

делки сознания героя. Или, напротив, его консервации, что всегда социально опасно. Увиденные нами картины дают как бы вариации темы. Для меня среди них особенно близок «Крестьянин на велосипеде», где, с одной стороны, мы видим связь, привычку, заставляющую бывшего крестьянина, ныне — индустриального рабочего, каждую неделю приезжать в деревню, чтобы опрыскивать виноград и поддерживать хозяйство (безобидный вариант инерции, привычки, когда тяга к деревне стала чем-то вроде садоводческого хобби), а с другой — опасную разновидность частнособственнических пережитков. Я говорю о соседе главного персонажа, занятом разведением свиней и поросят. Это мелкий собственник, городской буржуа из крестьян, человек из той самой «душевной Сухаревки», о которой когда-то говорил Ленин. Ведь он проводит ту же самую «философию» во всей своей жизни. Вспомните сцену с двумя девочками, которых он берет из приюта и устраивает им соревнование-сравнение, с тем чтобы потом одну из них отправить обратно. Он намеренно возбуждает в сиротах эгоистические страсти. Эпизод здорово придуман. К слову, сценарист фильма Георгий Мишев — один из наиболее интересных сейчас кинодраматургов в Болгарии (его предыдущий сценарий — «Перепись зайцев»). Ясно, что та из девочек, которая постоянно ходит и жалуется, чтобы любыми способами победить конкурентку, она и есть д о ч ь этого стяжателя, такая ему и нужна.

Итак, процесс изменения психологии под влиянием изменившихся жизненных условий сложен и многозначен. Наиболее трагический его вариант дан в фильме, показанном вне конкурса,— в «Последнем лете» Христо Христова. Здесь мы сталкиваемся с «отшельником», отказывающимся уезжать в город; для него городские жители — мелкие торгаши, которые что-то там по мелочи хитрят, комбинируют, стараясь, где можно, урвать лишний «кусочек». А он — человек от земли, оставшийся на земле. Но в то же время,— в этом сила и фильма и его постановщика, сумевшего вложить в фабулу философский смысл,—ясно, что такое искусственное одиночество, самоизоляция неизбежно заканчивается крахом. Центральный персонаж «Последнего лета» обрубает свои «корни» — и в философском аспекте и сюжетно: погибает его отец, а сын его уходит. Наступает полное одиночество. В последних кадрах, когда мы видим героя, плывущего на плоту по водохранилищу, отде-

ленного от всего, лишенного всяких человеческих связей — кругом только вода, солнце, небо, ничего больше нет,— то это впечатляющий символ.

Заметим, что фильмы, о которых идет речь, решают тему в разных стилистических планах. Мне менее близок тот путь, который избрал Асен Шопов в своем фильме «Вечные времена». Картина снята где-то в Родопах, в глухом, не тронутом цивилизацией месте, снята подробно, с любовью к этому уходящему быту и живущим здесь людям, и п о н я т н о почему так снята. Вот Александр Зархи правильно говорил, что процесс индустриальных изменений в стране обязательно будет идти дальше, и все меньше людей останется на селе, все большее количество их превратится в городских жителей, людей, завербованных и призванных городской, машинной цивилизацией. Перед искусством в этой связи встает своя специфическая задача: помочь сохранению некоторых традиций, «корней», которые всегда останутся т а м, в старенький домиках, в этой горной, каменистой земле. Отсюда — стремление глубже всмотреться в уходящую жизнь. В этом смысле я понимаю Асена Шопова и разделяю его желание запечатлеть уходящее, напомнить о том ценном, что есть в накопленном веками народном опыте, ввести его в духовный мир современного болгарина, в нынешний круговорот вещей и явлений.

Но у меня вызывает сомнения фигура главного героя фильма. Мне кажется, что неточно намечена и основная ситуация, по которой город и деревня сопоставляются: в городе, вернее в поселке городского типа, есть современные здания из стекла и стали, и магазины, и больницы, и социальное обеспечение, и укрупненные сельскохозяйственные комплексы с широким использованием мелиорации и орошения и т. д., а в деревне нет ничего, кроме бесплодной каменистой земли, на которой люди погибают. Почему же герой держится за эту землю — тем более что он не аутсайдер, человек «вне общества», он бывший партизан, коммунист, администратор, которому предлагают пост заместителя директора крупного совхоза, то есть человек, который не живет исключительно эмоциями или какими-то привязанностями прежних времен, он строитель новой Болгарии (во всяком случае, так он заявлен)? Почему он так себя ведет? Его упорство в этом смысле не очень понятно.

Весьма существенным для сегодняшнего болгарского кино мне представляется нешаблонный, творческий подход к действительности — современной или исторической. Проявляет он себя и в картинах историко-революционной темы. Что греха таить — и у нас появляются традиционно штампованные фильмы об историческом прошлом, которые уже «не работают» так, как хотелось бы. Но вот болгарские кинематографисты снимают маленькую новеллу «Где мы встречались?», смысл которой не столько в воскрешении скромного эпизода времен Сопротивления, сколько в том, чтобы приобщить сегодняшнюю молодежь к нравственным ценностям того героического времени, чтобы эти нравственные ценности взять в нынешний день, о чем и говорится в заключительной песне примерно так: «Дайте нам немного от вашей чистоты, от вашей ясности, дайте — для нашего сегодня». Короче говоря, вот это последовательное стремление использовать некие ценности, накопленные народом в его историческом движении,— для сегодняшнего дня, здесь я вижу определенную сверхзадачу болгарского киноискусства, которая проявляется в картинах, различных по теме и жанру. Есть это и в «Зареве над Дравой». Можно по-разному отнестись к итогам поисков, направленных на то, чтобы создать в Болгарии свою, большую. с размахом поставленную ленту о войне (кстати говоря, в техническом, постановочном отношении «Зарево над Дравой», в самом деле, ничуть не уступает известным фильмам такого плана, созданным за пределами Болгарии). Но чем дальше смотришь картину, тем больше понимаешь, что для ее появления были серьезные исторические, идейные основания. Ведь под Дравой погибли тысячи человек всего за 12 часов битвы, когда нужно было удержать гитлеровские бронетанковые войска,

пытавшиеся форсировать реку. Особенно интересной мне показалась первая часть фильма, когда передается очень непростой процесс превращения кастовой, царской армии в новую армию революционного типа. Как все уплотнено в современной истории! То, что, скажем, в «Разломе» совершалось на длинном временном интервале, здесь происходит буквально в течение нескольких дней — так стремительно развиваются события.

Теперь о тенденции, меня встревожившей. Как и везде, в Болгарии молодежная тематика, условно говоря, стремится как-то обособиться — и в смысле проблем и в отношении художественного стиля, к которому прибегают кинематографисты для их выражения. (Примером этого у нас может служить весьма спорный и противоречивый, с моей точки зрения, фильм «Романс о влюбленных».) И по своему замыслу, и по эдакой хлесткости и броскости внешних средств выразительности близка к «Романсу» болгарская картина «Дублер» (оставим в стороне иной профессиональный уровень постановки), в которой — и чувства нараспашку, и роковая любовь, и прочие аксессуары современного неоромантического стиля. Очень многое меня в этом фильме настораживает — я имею в виду «Дублера»,— мне кажется, что здесь происходит некоторый отрыв от подлинной жизни и ее реальных проблем, беллетризация жизни, перекос в сторону явного приукрашивания действительности.

Теперь о том, что же произошло у Тодора Динова с его картиной «Дракон». Ошибка и драма этой ленты, которая и мне представляется неудачной, видимо, действительно состоит в ее безадресности. Кажется, что Динов так и не уяснил, для кого же он делает свою картину. Или это сказка для детей, или философская притча для взрослых. Но фильм не стал ни тем, ни другим: для детей лента будет скучна, а для взрослых выглядит упрощенно. Ненайденность «адреса» и породила стилевую эклектику: сочетание неудачных и даже странных для такого мастера мультипликации рисованных врезок с игровыми кусками.

А. З. Полностью присоединяясь к главному из того, что сказал сейчас Юрий Ханютин, я хочу сделать одно небольшое замечание. Не могу целиком согласиться с вами в оценке картины «Дублер». Не потому, что я склонен считать ее произведением исключительно высокого уровня. Хотя нужно отметить, что лента сделана твердой профессиональной рукой, вполне добротно. Однако важнее другое: мне показалось интересным и примечательным, что по своей теме эта картина занимает свое особое место в сегодняшнем болгарском кино: это, если можно так выразиться, «городская картина», она даже выглядит немного непривычно на фоне некоторых распространенных тематических направлений кино Болгарии с его повышенным интересом к сельской, к крестьянской жизни. Экран здесь рассказывает о городе, об искусстве, о человеке необычной профессии, появляются персонажи, которых мы раньше не видели. Вот такая стилистическая окраска, с в о я тема фильма показались мне привлекательными, и я смотрел его с удовольствием.

Ю. Х. Вот и повод для спора, но я не буду его углублять, наверное, другие участники «круглого стола» еще внесут в него свою лепту. Мне же хочется сказать о другом. Отмечая возросший за последние годы уровень болгарского кинематографа, нельзя, на мой взгляд, забывать, в какой мере причастны к этому исполнители. Мне думается, что актеры — это наиболее твердая «валюта» болгарского кино. Такие исполнители, как Слабаков, Гецев, Кондов, Вачков и целый ряд других,— это люди талантливые, хорошо владеющие профессией, и на Варненском фестивале мы снова могли убедиться в высоких качествах болгарской актерской школы. Актерам болгарского кинематографа, причем надо говорить не только о мужчинах, но и женщинах — о Кокановой, Маневой, Паскалевой, Тончевой,— свойственны исключительная натуральность исполнения, связанная, видимо, с тем, что они воплощают на экране чаще всего тот самый народный характер, который им внутренне очень близок, и сочетание этой натуральности с чертами актерской школы, умеющей от-

крыть противоречия человеческого характера, борения внутри него (вспомним хотя бы «Козий рог» и образ, созданный там Катей Паскалевой). Можно было бы назвать целую серию блистательных актерских работ в фильмах последнего времени.

Е. С. Возможно, актеры болгарского кино принадлежат к тем немногим актерам, кто может сегодня просто и свободно сыграть на экране трагедию.

Ю. Х. Да, пожалуй. В них есть сочетание огромной непосредственности, естественности с высоким, сильным мастерством и яркой эмоциональностью.

Е. С. Они умеют играть романтический характер, оставаясь при этом удивительно правдивыми.

А. З. Когда здесь говорят о большой натуральности игры болгарских актеров, о ее эмоциональности, об актерском темпераменте, я не могу с этим спорить: все это, действительно, им свойственно. Но не будем забывать, что время идет вперед, всюду происходит усложнение человеческого характера, и характер, психология болгарина тоже становятся сложнее. Дальше — больше. И потому, учитывая перспективу, оставаться только на уровне непосредственности, чистой эмоциональности, естественного темперамента — этого уже не достаточно. Не достаточно для актера в современном кино. Вот о чем мне хотелось сказать. Потому как раз я и призываю болгарских актеров, несмотря на то, что за ними — многие исключительные удачи, яснее осознать, что ныне мы вступаем в период, который обязательно потребует усложнения, углубления художественных средств, новых, еще не освоенных форм. Естественно, что при этом я никак не склонен приуменьшать те яркие достижения, которые у них есть и которые, в частности, мы видели и в Варне.

Ю. Х. Мне хочется немного уточнить сказанное вами, Александр Григорьевич.

Возможно, все дело заключается в том, что болгарский кинематограф — режиссура и драматургия — еще не всегда дает достаточный материал для полного выявления всех тех возможностей, которые заложены в актерах болгарской школы — в смысле психологической обрисовки характера, сложности и драматизма сюжетных ситуаций и т. д. Слава богу, сегодня болгарское кино почти покончило с «болезнью», которая у нас, кстати, не совсем прошла — с засилием всякого рода детективов, где актерам играть и не сложно и... не благодарно. И тем не менее, задачи,

«Крестьянин на велосипеде»

предложенные актеру в кино, оказываются иногда упрощенными, и проявить себя до конца он не может. Видимо, главное — именно в таком положении вещей.

А. З. К этому вашему мнению я могу присоединиться.

Ю. Х. Говоря о болгарском кинематографе, было бы несправедливым обойти молчанием документальное кино. За последние два года оно добилось больших успехов, и здесь тоже, мне кажется, творческие успехи в определенной мере связаны с организационными. Болгарское документальное кино организационно включилось в систему телевидения. Это позволило его кинематографической редакции освободиться от задач чисто репортажных и сосредоточить все усилия на создании картин, которые открывают новые стороны болгарского характера, проблемы, возникающие в процессе социалистического развития.

Среди заметных картин последнего времени, безусловно, следует упомянуть на первом месте фильм Христо Ковачева «Строители». Ковачев вообще один из самых интересных документалистов в современном мировом кино, и в качестве одной из наиболее сильных его сторон я бы назвал стремление всегда по-новому, по-своему осмыслить тему, которую он решает. Его кинематограф — это кинематограф поиска. Ставит ли он картину об алкоголизме («От одного до восьми») или о детях, забывших своих родителей («Здравствуйте, милые дети»),— это всегда и острая публицистика и неожиданно точный, новый художественный прием.

Новая картина Ковачева «Строители» отличается удивительным сочетанием лирической, исповеднической интонации (лента начинается с размышления о самом себе, о своем пути в освоении рабочей темы) с эпическим масштабом изображения рабочего класса. На экране — коллективный герой, и в то же время — серия индивидуальных портретов, раскрытых с такой пристальностью, с такой глубиной психологического анализа, что вряд ли можно назвать сегодня игровую ленту о рабочем классе в болгарском кинематографе, которая по уровню проникновения в суть характера и проблем, стоящих перед современным рабочим человеком, могла бы сравниться с фильмом «Строители».

И в этом смысле, мне кажется, можно говорить о весьма обнадеживающих перспективах болгарского кинематографа. Дело в том, что, как доказывает история мирового киноискусства, достижения и свершения игрового кино нередко базируются на достижениях документального кино; документальный кинематограф зачастую выступает как некая разведка пластов жизни — характеров и проблем. Думаю, что будущие болгарские фильмы о рабочем классе, создаваемые средствами игрового кино, уже не смогут пройти мимо того, что сделал Ковачев, и будут идти дальше, как бы отправляясь от этого уровня. То же самое — и в историко-революционной тематике. Картина Оскара Кристанова «Связные», рассказывающая о двух партизанах, подкупает и чистотой стиля и ясностью нравственного посыла. Для меня очевидна прямая связь этой ленты с фильмом «Где мы встречались?»: и в том и в другом случае авторы концентрируют свое внимание на нравственной стороне подвига, на тех возвышенных чертах в характерах героев, которые непосредственно связаны с содержанием их борьбы за победу гуманистических начал в жизни.

М. Х. После фестиваля в Варне прошло уже некоторое время, и мне трудно быть точным в своих впечатлениях, поэтому, наверное, я не смогу говорить о фильмах обстоятельно, а попытаюсь сказать о том, что лучше сохранилось в памяти. Меньше всего мне бы хотелось заниматься сравнительным анализом, рассуждая о том, на каком этапе находится сегодня болгарское кино — по сравнению с прошлым или позапрошлым годом. Мое общее впечатление таково, что Варненский фестиваль 1974 года был удачным фестивалем, я увидел много интересного, и главный вывод, который, возможно, следовало бы сделать в конце, но я с него начну: нынешний этап — это следующая ступенька трамплина, есть заметные достижения, но, основываясь на тех фильмах, что

были показаны на фестивале, хочется думать о дальнейших качественных сдвигах в болгарском киноискусстве, есть основания их ожидать. Но и сам фестиваль, повторяю, был интересен.

Действительно, вспоминая сейчас просмотренные в Варне картины, замечаешь, насколько выделилось направление сельской, если можно так сказать, темы. Причем, это не просто фильмы, рассказывающие о жизни современной деревни, они касаются проблем города и села, миграции деревенского населения. Судя по тому, что этой проблематике посвящена не одна, а сразу несколько картин из программы национального фестиваля — и «Дерево без корней», и «Вечные времена», и, по-своему «Крестьянин на велосипеде», и внеконкурсная лента «Последнее лето»,— обращение к ней насущно, она волнует, нужна. Потому, наверное, эта тема так концентрированно и мощно прозвучала в Варне.

Из фильмов, про которые идет речь, мне наиболее понравились два: «Вечные времена» и «Последнее лето». Это две разные ленты, но понравились они мне тем, что есть в них общего. Обе сделаны кинематографически ярко, образно. «Крестьянин на велосипеде» — тоже приметная работа: можно хвалить Георгиева-Геца, можно отмечать верность режиссерских наблюдений, хороший реалистический изобразительный ряд. Но, тем не менее, для меня — это картина, в которой не найден индивидуальный почерк художника. А «Вечные времена» и «Последнее лето», напротив, отличаются яркостью выражения, своеобразием, что — при очевидных различиях — их и сближает, повторяю.

Режиссура Христо Христова в «Последнем лете» — крепкая, современная. В Варне вокруг картины были споры, иногда ее обвиняли в некоторой усложненности художественных средств. Но давайте задумаемся, что такое, собственно, «сложный кинематографический язык». Меня этот вопрос вообще волнует в последнее время. Допустим, «сложный» — это такой язык, который сегодня трудно понимать. Но ведь даже тот язык, на котором мы объясняемся в жизни, был бы попросту непонятен нашим не столь уж отдаленным предкам! Завтрашний язык всегда рождается с е г о д н я, в недрах существующего языка, его нужно готовить, независимо от трудностей. Нельзя же исходить из того, что поскольку кому-то что-то будет непонятно, нужно отказываться от поисков, от сложных образных ходов, драматургических построений, разветвленной художественной системы. Поэтому подчеркну, что для меня важно, чтобы в произведении искусства выражалось серьезное и глубокое содержание, пусть — сложно, было бы ч т о выразить. Вот когда сложно выражается пустота — это недопустимо.

Здесь уже неоднократно упоминались отличные актерские работы, с которыми познакомил нас экран Варны. Мне тоже хочется отметить замечательную игру Григора Вачкова в «Последнем лете». Мне бы даже хотелось назвать «Деревом без корней» э т о т фильм Христова, потому что герой Вачкова напоминает мне это «дерево», человека, лишившегося «корней». Правда, в той картине, которая так и называется «Дерево без корней», сюжет формально больше соответствует названию, поскольку речь идет о крестьянине, оказавшемся в городе. А здесь — человек на своей земле. И все же он в большей мере лишен «почвы», связей с людьми, и это для него так же гибельно, как для дерева, если обрубить его корни. В самом Иване Ефрейторове, центральном персонаже «Последнего лета», заключен некий символ. За изобразительной яркостью картины стоят быт, этнография, конкретность обстановки, в которой развертывается драма. Оба фильма — и «Последнее лето» и «Вечные времена» — очень самобытны, национальны. Из них можно немало узнать о вековых традициях, о культуре болгарского народа.

Мне не очень понравилась картина «Где мы встречались?». Хотя во время фестивальных дискуссий и говорили, что здесь по-новому решена тема антифашистского Сопротивления, я все же вижу в фильме определенный разрыв между замыслом и его реализацией. Несколько манерна стилистика. Мотив, отмеченный

«Экзамены некстати»

сегодня Юрием Ханютиным, конечно, важен. Однако мне показалось не совсем правомерным решение темы в таком, входящем сейчас в моду, «стиле начала века». Я бы даже сказал, что режиссура картины местами жеманна. При этом я не хочу отрицать талантливости авторов — сценариста Валерия Петрова и режиссера Николы Русева.

«Зарево над Дравой». Внутри этой картины я усматриваю некоторую противоречивость; она очень интересно начинается, с острой проблемы (старая армия переходит на сторону революции, становится армией освобождения) — это содержательно, это волнует и заинтересовывает. Но интерес спадает по мере того, как фильм переходит в обычную батальную постановку, несмотря на то, что сами батальные сцены поставлены в самом деле мастерски, с огромной впечатляющей силой и достоверностью. Здесь как бы кончается проблемная часть, дальше идет один большой иллюстративный эпизод — внешне сюжет продолжается, но его главное внутреннее содержание иссякает.

На фестивале была интересная картина для детей — «Экзамены некстати» Иванки Грыбачевой; она отличается искренней заинтересованностью в том, чтобы раскрыть смысл происходящего в душе ребенка; там много хороших наблюдений, точных деталей. Полезная картина.

С. К. Не хочу повторяться и еще раз подробно останавливаться на картинах, решавших, в общем смысле, единую тему. Отмечу только, что их появление представляется мне вполне закономерным. Болгария уже давно не сельскохозяйственная страна, это страна с развитой и развивающейся индустрией, где огромное количество крестьян переселилось и переселяется в города, составляя значительную часть современного болгарского рабочего класса. С этим, разумеется, связаны многие проблемы и трудности. Есть и желание идти в новую жизнь, и сожаления по поводу оставленной, память о связях с землей, которые рвутся, когда человек уходит в город. Не случайно отсюда и были почерпнуты темы тех фильмов, которые произвели на нас в программе фестиваля наиболее сильное впечатление.

Всего несколько слов о картине Асена Шопова «Вечные времена». Мне кажется, что это поразительное произведение, созданное в абсолютно целостной, единой стилистической манере. Подобное единство режиссуры, драматургии и прекрасных актерских работ как раз и определяет подлинное произведе-

ние киноискусства. Драматург Васил Попов написал прекрасный сценарий. К сожалению, я не видел раньше картин, сделанных по его сценариям, но теперь это имя мне запомнится. В основу сюжетной истории положена крупная мысль, обобщающая черты мучительного процесса, связанного с уходом людей из деревни, обреченной на умирание, поскольку все жители, видимо, перебрались в ближайший город, где идет большое строительство. Мы не первый раз видим такое на экране, фильмы с похожей фабулой были и у нас, поскольку в России в период индустриализации тоже возникали подобные ситуации, хотя порождаемые ими проблемы и не были столь острыми. Не так давно я видел картину венгерского режиссера Иштвана Гаала «Мертвый край», и нужно отметить, что Асен Шопов подходит к материалу иначе: в отличие от «Мертвого края», где не дается ясных социально-исторических мотивировок драмы молодой семьи, добровольно оставшейся на покинутом жителями хуторе и обрекающей себя на какое-то странное и мучительное отшельничество, «Вечные времена» трактуют выбранную проблему жестко, без сентиментальности, но и без псевдомногозначительности и — что особенно важно и, как мне кажется, характерно для всех болгарских картин интересующей нас сейчас темы — здесь есть выход на обобщение, раскрытие символического смысла событий, тесно смыкающегося с содержанием реальных жизненных явлений. Эта же черта показательна и для «Дерева без корней», и для «Крестьянина на велосипеде», но в «Вечных временах» ее присутствие особенно хорошо заметно. Меня просто поразила сцена детской считалки в фильме Шопова, настоящее откровение: мальчик, единственный оставшийся в селе ребенок, считается с детьми... нарисованными на плакате. Причем, повторяю, несмотря на жесткость стиля, все сделано естественно, без нажима, без фальшивых сожалений и сетований. И по своей идее это значительно, это отмечено подлинным интересом к насущным нуждам современных людей.

Драматична фигура главного героя, который пытается любыми способами спасти обреченную деревню. Его играет замечательный актер Петр Слабаков, по-моему, это одна из самых сильных актерских работ в фильмах фестиваля.

И, конечно, «Вечные времена» — это открытие нового режиссера Асена Шопова, не известного нам раньше, режиссера, который сразу заявил о себе как самостоятельный художник с ярко выраженной индивидуальностью.

Небольшое замечание по поводу обеих картин Христо Христова сразу — «Дерево без корней» и «Последнее лето». «Последнее лето» — картина чистой художественной формы. Да, она действительно сложна, но, может быть, в сложности заключена некая простота будущего? Кстати, здесь не так много символики, как в «Дереве без корней», где она не всегда органична. Снова — жесткая стилистика, как и в «Вечных временах», но тональность истории другая. Герой — тоже иной. В «Вечных временах» герой пытается удержать людей потому, что он *не хочет* оставаться один, а Ефрейторову из «Последнего лета» люди *не нужны*. Он сознательно отгораживается от других, в этом своем стремлении остаться в одиночестве он доходит до конца, до трагического предела. Близких своих он тоже обрекает на одиночество и в итоге приходит к катастрофе. Ибо желание удержаться во что бы то ни стало в рамках привычного существования — и удержаться *одному* — неизбежно приводит к гибельным последствиям. Исключительно удачно сыграл в этом фильме Григор Вачков, которого я видел во многих ролях, но никогда он не встречался мне в такой остронапряженной трагической роли.

Картина «Дерево без корней», видимо, более всего примечательна в том смысле, который отмечал выше Марлен Мартынович: она трамплин для будущего. Это, наверное, самое главное. Почему я так считаю? Режиссер Христо Христов, известный по ряду значительных работ в кино и только что поставивший «Последнее лето», делает следующую картину («Дерево без корней» появилось за «Последним летом»), в которой выбирает уже другую манеру разговора со

зрителем — тут появляются сцены чисто импровизационные. Один из лучших импровизированных эпизодов фильма — эпизод с участием Невены Кокановой, где состоялось новое открытие этой актрисы. Я никогда не знал Коканову в таком качестве. Ее разговор в финале со стариком Гатьо (его играет Никола Дадов, он, кстати, был до этого времени почти неизвестен, у нас, по крайней мере, и Христо Христов дал ему возможность раскрыться, поручив не эпизодическую, а центральную роль — эпизоды он играл и прежде) производит очень глубокое, очень сильное впечатление и показывает путь возможного развития целого направления в болгарском кино.

Стоит сказать и об актерских работах — интересных и сильных актерских работ было на Варненском фестивале немало. Очень хорош Георгий Георгиев-Гец в «Крестьянине на велосипеде», его роль в «Зареве над Дравой» — тоже удача. (Вообще болгарские актеры часто переходят из фильма в фильм, что для нашего кинематографа не совсем привычно.) Но Георгиев-Гец «Зарева над Дравой» совсем иной, нежели в «Крестьянине на велосипеде» — поразительно тонкая, изящная работа.

На фестивале в Варне произошло открытие двух интересных актрис. Пока что довольно трудно определить, что выйдет из них дальше. В отношении Цветаны Маневой, получившей главную актерскую премию варненского киносмотра за роль в фильме «Трудная любовь», слово «открытие» не совсем точное слово: она и раньше снималась, она известна зрителю, и в «Трудной любви» просто обнаружились некоторые ее новые возможности. Но вот Диана Челебиева, дебютировавшая в «Крестьянине на велосипеде»,— это, в самом деле, открытие. Эта актриса вообще довольно необычна для болгарского кино, таких, как она, я, по крайней мере в болгарских фильмах, еще не встречал. Цветана Манева в «Трудной любви» и Диана Челебиева в «Крестьянине на велосипеде», созданные ими характеры наводят на мысль, что такие актрисы и такие образы появляются на болгарском экране не случайно: за ними, видимо, стоит определенный новый тип социального характера, распространенный среди молодого поколения болгар, что само по себе интересно.

Не могу согласиться с Марленом Хуциевым в отношении оценки фильма «Где мы встречались?». Мне эта картина Николы Русева чрезвычайно нравится. Нравится и режиссура и игра актеров.

М. Х. Дело здесь сложнее, «понравилось» или «не понравилось» — так всего не определишь.

С. К. Вот я и хочу вам возразить по поводу стилизации, которую вы назвали, кажется, вычурной. Что же такого запретного в этой стилизации? Мне кажется, что это хорошо. Хорошо, потому что режиссер успешно переводит таким способом многократно рассказанную историю с более распространенного и привычного языка прозы на язык поэзии. Возможно, Русев поступает так потому, что в основе картины — сценарий, предполагавший поэтическое прочтение.

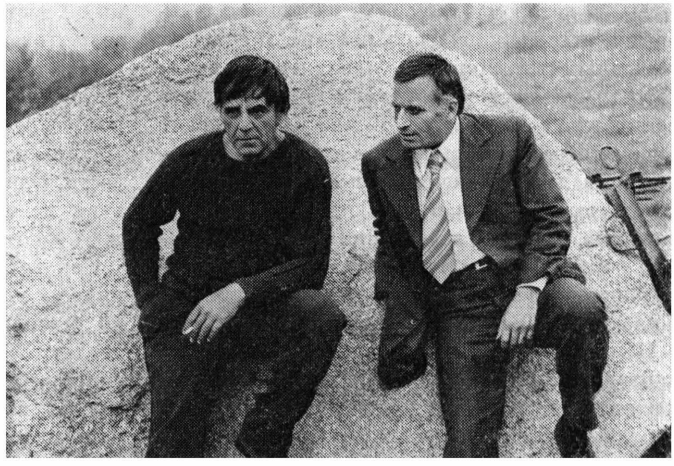
Хочется отметить еще две картины: «Связные», получившую первую премию в категории короткометражных лент, — режиссера Оскара Кристинова и «Экзамены некстати» Иванки Грыбачевой. «Связные» — это документальный рассказ о двух товарищах из одного партизанского отряда, построенный как непрерывное двойное интервью — они говорят друг о друге, иногда беседуют один с другим. Режиссер Кристинов нашел совершенно новую форму документального киноповествования, свежую, идущую от «прямого кино», но не повторяющую штампы этого метода. Ведь теперь, когда киноинтервью и кинонаблюдение так широко распространились, не всегда даже можно отличить фильм от записи телевизионной передачи... А здесь мы сталкиваемся с настоящим искусством, картина получилась занимательной, острой, знакомая тема партизанского движения раскрывается в ней по-новому и очень человечно, с теплотой и уважением к героям и к героическому времени.

М. Х. Необходимо упомянуть еще об одном, исключительно важном, на мой взгляд, обстоя-

тельстве: Варненский фестиваль открыл многие новые имена в кино Болгарии. Новые — в прямом смысле слова и новые, выражаясь фигурально, то есть уже известные кинематографисты обнаруживают ранее не проявлявшиеся свои качества. Тот же Григор Вачков в «Последнем лете» или Никола Дадов в «Дереве без корней». Не просто удачные роли — это я в л е н и я. Вот Дадов, долгое время снимавшийся в эпизодах, сыграл большую сложную роль. По общему мнению, очень хорошо сыграл.

Сюда же я хочу отнести и режиссуру Асена Шопова в картине «Вечные времена». Успех картины я отношу в первую очередь на счет постановщика. В современном кинематографе есть не вчера найденный документальный стиль, который не то чтобы устарел или начинает надоедать, но становится слишком доступным. Секреты его раскрыты. То, что раньше требовало поиска, активной самостоятельной организации художественного материала, теперь предполагает зачастую только использование хорошо отработанных, понятных приемов. Документальный стиль в своем традиционном виде уже не требует направленного творческого мышления, он сравнительно легко реализуется просто квалифицированным и грамотным кинематографистом. А вот работа Шопова в «Вечных временах» — это результат по-настоящему активной, самостоятельной воли режиссера. Случайно или повторяя пройденное, никогда бы не удалось вот так выстроить всю картину, подчинить ее главной идее. Здесь никаких случайностей нет, все организовано прочно, сильной рукой мастера. Не боюсь этого слова, потому что мастерство и талант Шопова в «Вечных временах» себя проявляют во всем. Шопова упрекали в некоторой театральности. Я бы такие упреки отбросил. Шопов в прошлом театральный режиссер. «Вечные времена» — его кинематографический дебют. И все же в картине виден настоящий кинематограф, а обостренно живописный, нечасто встречающийся на экране изобразительный ряд только по привычке можно назвать театральным. Не будем забывать, что прошли времена, когда кинематограф было принято противопоставлять театру и считать, будто театральное кинематографу противопоказано. Театральщиной называли просто неумелый кинематограф, когда актеры вели себя ненатурально, когда прибегали к неуместной на экране внешней выразительности. А хороший театр всегда входил в кинематографический

«Вечные времена»



синтез, сегодня на это все чаще обращают внимание. Кино мало одной документальности, которая лежит в его природе, киноискусство широко оперирует условными приемами, некоторые из них прямо перенесены с театральной сцены, лучшее в опыте театра (построение мизансцены, в частности) только помогает кино. Обнажение присутствия камеры, непосредственное обращение с экрана в зал — это приемы кинематографические, хотя и близкие театральным. Так что упреки за театральность в отношении «Вечных времен» не кажутся мне справедливыми.

Еще немного, сюда же — о трех фильмах, которые все время находятся в центре нашего разговора. «Дерево без корней» — так называется картина Христо Христова, рассказывающая о крестьянине в городе. Там нет села, вернее, оно мало присутствует. Так вот, это ощущение дерева, как символа природной силы, переносится у меня на «Вечные времена». Вспомним, что фильм Шопова открывается прекрасным живописным кадром могучего дерева: камера отъезжает от коры, мы видим густые, сильные ветви... Тот же кадр — в финале. В этом образе, переходящем из одной картины в другую, заключен важный смысл, в нем — одно из проявлений связи, перекличек поисков отдельных художников.

С. К. В продолжение сказанного Марленом Хуциевым относительно фильма «Вечные времена», в котором якобы есть излишняя декоративность, хочу добавить вот что. Почему — театральность? Конечно, исполненная высокого трагизма сцена собрания могла бы быть поставлена и на театре. Но она принадлежит кинематографу: здесь есть в ы х о д на высокий символ, и в то же время в самой структуре сцены есть предельная, доступная только кино близость к жизни в ее привычных натуральных формах. А если художник предпочел организацию, сочетающую и условность символа и пластическое жизнеподобие,— это его право.

Немного — о Георгии Мишеве, сценаристе картины «Крестьянин на велосипеде». Мне кажется, что сценарий тоньше, изящнее самой картины. Фильм прелестен, но он мог бы быть и выше по уровню, потому что в сценарии заложена необычайно оригинальная структура художественного мышления, не до конца выявленная на экране.

А. К. В ходе нашего разговора уже отмечалось, что XIII Варненский фестиваль был, возможно, слабее предыдущего. Но это верно, год на год не приходится, а об общем направлении в развитии той или иной кинематографии нельзя судить только по фестивальной программе одного года. Если же оценить в цéлом все, что было показано в Варне, то для меня становится очевидным следующее: и XIII Варненский фестиваль позволяет говорить по крайней мере о трех кардинальных признаках, характеризующих современную болгарскую кинематографию. Во-первых, есть не только отдельные удачи — есть кинематографический процесс, есть очень живая, ищущая кинематография (при всем том, что в один год может появляться больше хороших фильмов, в другой — меньше); ощущение процесса остается достаточно устойчивым. Далее, есть культура кино, не только культура отдельного произведения в смысле совершенства отдельных его компонентов — операторской работы, актерского исполнения,—но и плодотворные поиски, разработка перспективных возможностей в каждом стилевом, языковом направлении. Поиски новых возможностей на стыке жанров и стилей, поиски синтеза — ранних открытий и современных достижений киноискусства. И третье: если говорить спортивным языком,— п о д н я т а я п л а н к а. Сегодня преодолеть установленную высоту каждому новому участнику соревнования труднее, чем было раньше. Но это, надо думать, доставляет и новые радости. Одно дело, когда в соревновании участвуют не очень сильные команды, другое дело — состязание мастеров.

Так вот, планка поднята, и в болгарском кино за последние три-четыре года уже прочно утвердились такие критерии, которые позволяют самим болгарским товарищам очень самокритично, взыскательно оценивать не только неудачи, но даже удачи и не полные победы. Это представляется мне очень важным. Потому что ведь в иных кинематографиях не-

«Где мы встречались?»

обыкновенно часто встречаешься с такими ситуациями, когда полупобеды уже кажутся победами и оцениваются как победы.

Теперь — несколько слов по поводу тематических направлений в болгарском кино, как они отразились в программе последнего Варненского фестиваля. Проблема прощания со вчерашним деревенским бытом, образом жизни, уходящим в прошлое, связанная с переселением крестьян в город, заняла в фильмах XIII Варненского обширное место. Могло даже показаться, что такого рода фильмов слишком много. Говорю об этом из опасения, как бы не появилось некоторого увлечения и неизбежно связанной с такого рода увлечениями монотонности и повторов, появления новых тематических клише. Но вместе с тем мне бы хотелось особо отметить здесь в высшей степени важную и ценную тенденцию в кинематографическом решении этой проблемы. Не просто прощание с прошлым, с деревенским прошлым, показывается и раскрывается в этих картинах. На экране идет напряженное размышление о том, как сложно это прошлое и как сложно настоящее, как возникают соединения всего того хорошего, ценного, что было в традициях народной, в основном, деревенской жизни болгар, с тем, что возникает нового, ценного в современной народной жизни — в философском, идейном, духовном смысле. В теперешней, индустриальной, городской жизни. Очевидно, что ни явления, относящиеся к прошлому, ни факты сегодняшней жизни не допускают простых и однозначных суждений. С одной стороны, замкнутость, ограниченность деревенской жизни, собственничество, устаревшие навыки и просто предрассудки. С другой — какая-то нравственная высота, которая набиралась народом веками, любовь к земле, к труду, к своей стране, забота о сохранении всего национально своеобразного, социально ценного, что сумели накопить болгары — и в борьбе с длительным турецким игом, и в годы, в десятилетия формирования национальной культуры и национально своеобразного народного бытия. Очень характерно, что, скажем, в фильме Христо Христова «Дерево без корней» хранителем национальных народных традиций, старинных понятий о том, что хорошо и что плохо, выступает человек, который был партизаном в годы Сопротивления. То есть существуют какие-то черты, ценности, понятия, идеи, которые объединяют политические и нравственные импульсы, приведшие героя в партизанский отряд и заставившие его сражаться,

и те, которые заставляют его сегодня стремиться не оторваться совсем от своего деревенского прошлого. Ведь старик Гатьо, герой картины Христова, совсем не тот селянин, который умиленно, сентиментально относится к деревне, а тот, который слишком хорошо понимает истинные ценности своей вчерашней жизни, чтобы впрямую, резко, бездумно взять и отказаться от них. В картинах обсуждаемой сейчас темы болгарские кинематографисты выступают против бездумных прощаний. Вспомним, сколько таких бездумных прощаний мы видели раньше: слишком часто вместе с водой выплескивали и... ребенка! Так вот, чтобы этого не делать, болгарские кинематографисты своими фильмами — не декларативно, а самой художественной структурой лент — ставят вопрос о соединении, передаче в настоящее ценностей народной жизни, которые найдены в прошлом, и тех, которые рождаются сейчас, в той социалистической нови, что определяет сегодняшний день болгарского народа и доминирует в народной жизни.

Поэтому я вполне согласен с другими участниками нашего «круглого стола», когда они говорят о том, что, скажем, не совсем юнятен герой фильма «Вечные времена». Тут явно имеются какие-то несовпадения его эмоционального отношения к деревне, с которой ему трудно расстаться, и самой его биографии. Биографии коммуниста, борца. Тут, конечно, имеется элемент, если можно так выразиться, стилизации — философской и нравственной, а не только языковой, изобразительной, когда образ как бы несколько стилизуется под заданную тему и концепцию. Но в целом, и я еще раз это повторяю, поиски соединения старых народных традиций и черт социалистической нови плодотворны, они нужны, они подсказаны самим ходом развития Болгарии, внутренними процессами и тенденциями.

XIII Варненский фестиваль отчетливо показал решительный поворот болгарского кинематографа к современной теме. И на этом пути уже достигнуты весьма обнадеживающие победы: нам показали несколько очень интересных, удачных фильмов, среди них такие, как «Крестьянин на велосипеде», о нем уже упоминали мои товарищи, «Магистраль» и другие. Но в Болгарии, как и в других странах социалистического содружества, отчетливо обнаруживается и сложность кинематографических поисков в области современной темы, ее освоения. Настоящие победы чаще всего одерживались в художественном раскрытии средствами киноискусства тем классовой борьбы, прямого противоборства социально враждебных сил. Меньше было столь же ярких и бесспорных побед в изображении будничной повседневности, когда один день похож на другой, в изображении жизни, лишенной внешнего драматизма, в создании картин, которые извлекают поэзию из будней, показывают необычность обыденного, привычного. И вот некоторые кинематографисты вместо того, чтобы идти в лобовую атаку на эти трудности, пробуют наступать в обход, становятся на путь искусственной драматизации, искусственного усложнения будничного материала повседневности, на путь его беллетризации. Весьма показателен в этом смысле фильм «Дублер». Я учитываю, что это работа молодых кинематографистов — со всеми связанными с таким обстоятельством сложностями, некоторой творческой неуверенностью. Но если о тенденциях, которые проявились в «Дублере», не говорить, они могут весьма опасно отозваться и на дальнейшей работе авторов этой ленты, и на работе других кинематографистов Болгарии. В этом фильме, по-моему, и проявились те самые элементы беллетризации, о которых я упомянул только что, попытки драматизации и усложнения материала быта, повседневности. Беллетристичен и несет в себе черты надуманности уже сам сюжет картины. Действующие лица «в простоте словечка не скажут». Есть как бы заданность непременно быть интересными и сложными. Даже целуются они на манер артистов балета... Это рождает не ту сложность, которая идет от сложности самой жизни, а некую кинематографическую усложненность.

Однако лучшие фильмы, из тех, что мы посмотрели в Варне, позволяют надеяться,

что и в художественном освоении современной темы отчетливо проявляет себя та «планка», которая поднята в болгарском кино на новый, более высокий уровень; это и определяет современное состояние, новую культуру болгарского кино.

В заключение я хотел бы сказать о фильме «Зарево над Дравой». Это, конечно, большая работа болгарских кинематографистов, их большое достижение. Но и здесь есть определенные просчеты. Мне представляется, что создатели фильма, постановщик, в частности, непомерно увлеклись батальными сценами. Правда, сцены эти поставлены очень хорошо, сильно, война в них показана без всяких прикрас, «без грима». Настоящая война. В то же время слишком часто сцены сражений тянутся за пределы воспринимаемого. То есть фильм эмоционально уже все выразил, а сцена продолжается. Постановщик как бы любуется созданием рук своих, будучи не в силах оторваться, монтажно ограничить себя. Это сокращает его возможности в раскрытии сложных процессов, происходивших в душе человеческой. А ведь процессы-то были необыкновенно сложны, и связаны они были не только с эволюцией части болгарского офицерства царской армии, которая переходила от службы царю на службу народу, к участию в антифашистской борьбе. Процесс этот был глубинным, захватившим все слои народа, всю его толщу. И мне представляется, что фильм недостаточно глубоко, полно показал глубинность этого процесса, его всенародность, всеобщность, социальные и нравственные импульсы, которые заставили простого болгарского солдата, крестьянина, еще вчера — солдата царской армии, стать мужественным участником антифашистской борьбы. Сосредоточенность на батальных сценах и на эволюции части офицерства царской армии несколько ограничивает проблематику и тематический диапазон фильма. Этот вполне реальный недостаток отнюдь не мешает мне быть солидарным с другими участниками нашей беседы, высоко оценившими новую интересную и сильную работу болгарских кинематографистов, которая показала подвиг болгарских воинов, ставших в 1944 году нашими союзниками в борьбе против гитлеризма.

Е. С. В нашем обсуждении выявились разные оценки увиденного на фестивале и разные трактовки некоторых сторон современного кинематографического процесса. И хорошо, что разные! Они, эти разные оценки и точки зрения, не могут и не должны быть «примирены» в некоем общем «упаковочном» синтезе. Я и не буду пытаться такой синтез искать, поскольку глубоко убежден, что противоречия, выявившиеся в ходе нашего разговора, п л о д о т в о р н ы для искусства социалистического реализма. Этим соображением я хотел бы закончить нашу дискуссию.

Г. Богемский

Боевые рубежи итальянского кино

В дни, когда все человечество празднует 30-летие разгрома гитлеровской Германии, итальянский народ отмечает еще и другую годовщину, непосредственно связанную с крахом фашистского рейха — 30-летие свержения диктатуры Муссолини. 30-летие падения фашизма — не только повод воздать должное героическому движению Сопротивления, партизанам и подпольщикам, почтить память жертв народной борьбы. Для итальянцев это также еще и повод поразмыслить над недавней историей своей родины, осознать исторический опыт — и поучительный и горестный,— ибо именно Италия была той страной, где впервые появился фашизм, недаром дуче по праву считал себя наставником фюрера...

Но 30-летие свержения фашизма и славной победы антифашистского Сопротивления, широко отмечаемое прогрессивными силами Италии, — не только историческая веха. Для Италии фашизм еще не в прошлом, борьба против него продолжается повседневно, опасность возрождения фашиз-

«Рим — открытый город», режиссер Роберто Росселлини

ма — реальная опасность, грозящая стране. Поэтому и атмосфера, в которой празднуется славное тридцатилетие, это атмосфера борьбы всех здоровых, свободолюбивых сил нации против черной угрозы.

Вот уже несколько лет, как итальянские газеты, а вслед за ними и вся мировая печать, изо дня в день сообщают об оживлении в Италии деятельности неофашистов — «новые» мало чем отличаются от «старых». Они имеют не только десятки своих нелегальных и полулегальных организаций, но и законно существующую политическую партию — «Итальянское социальное движение». Становятся известны все новые и новые данные о готовившихся политических переворотах — один из первых фашистских заговоров относился еще к 1970 году. Наиболее широкий заговор был организован в 1972 году, его осуществление было отложено лишь в последнюю минуту. Становятся известны все новые и новые имена «сильных личностей» — ныне многие из них удрали за границу,— которые должны были возглавить «сильное» (то есть фашистское) правительство. В числе их фигурировал, например, недавно умерший (если только он действительно умер в Испании и его пышные похороны не были ловкой инсценировкой) князь Валерио Боргезе — тот самый, кто возглавлял отряды фашистских карателей, охотившихся за партизанами на севере Италии.

И хотя под напором народных масс властям пришлось объявить некоторые из фашистских организаций вне закона и начать судебное преследование против их членов, старые и новые фашисты не отказались от своих зловещих планов устроить в Италии кровавый переворот на манер чилийского, установить диктатуру «черных полковников», вроде той, что лишь недавно рухнула в Греции. Они не отказались еще и от своей тактики «поддержания напряженности» — создания в стране атмосферы страха, неуверенности, хаоса: то и дело на площадях городов, в поездах, в банках, в учреждениях взрываются бомбы, гремят выстрелы на улицах, летят бутылки с зажигательной смесью в помещения левых партий, таинственно исчезают люди... Террор фашистов своей жестокостью превосходит даже преступления мафии. Цель все та же: внушить обывателю мысль о том, что его покой может обеспечить лишь «сильная» власть, клеветнически обвинить в «беспорядках» коммунистов, левые силы.

Когда власти распустили фашистскую организацию «Новый порядок» (название ее до-

статочно красноречиво: за образец неофашисты берут даже не итальянских чернорубашечников, а гитлеровцев), то сразу же возникла другая — «Черный порядок», хвастливо принявшая на себя ответственность за взрывы бомб в Милане. Когда в конце прошлого года был раскрыт очередной заговор, ставивший целью захват государственной власти, фашистская газетенка «Анно дзеро» («Нулевой год») открыто заявила: «Мы наведем в Италии порядок и установим справедливость во имя фашизма... Мы давно уже были готовы, но теперь происходят события, когда наша честь требует от нас перейти к действиям». И «действия» продолжаются: рвутся бомбы на народном митинге в Брешии; гремит взрыв в поезде «Италикус».

Прогрессивные силы страны, во главе которых идут коммунисты, профсоюзы, левая молодежь, не отступают перед фашистским террором, смело дают отпор попыткам возродить культ Муссолини, реабилитировать фашистских преступников.

Интерес в итальянской литературе и искусстве к антифашистской теме как никогда велик. Сегодня она в Италии важна и современна во всех своих формах и аспектах. Развития этой темы требуют интересы повседневной политической борьбы, задачи воспитания молодого поколения итальянцев в духе демократии и ненависти к фашизму. Отсюда — огромная ответственность, которая ложится на прогрессивное итальянское кино, всегда остававшееся на передовом крае борьбы против фашизма, за демократизацию общества.

Точно так же, как борьба передовых сил итальянского кино есть отражение, а точнее — составная часть этой куда более широкой общей борьбы за обновление всей итальянской жизни и культуры, полемика, споры, кипящие в лоне самого итальянского кино вокруг темы «фашизм — антифашизм», есть прямое отражение нависшей над страной опасности возрождения фашизма и борьбы против этой реальной угрозы. Ибо, как мы увидим далее, если и нет сегодня никого, кто осмеливался бы на открытую апологию фашистского прошлого (или будущего!) Италии, находятся, однако, некоторые режиссеры (и стоящие за ними силы), подвергающие — кто с правых, кто с ультралевых позиций — одинаково злобным нападкам Сопротивление, пытающиеся замарать славные страницы антифашистской эпопеи — страницы, украсившие историю Италии.

Не случайно, сообщая о состоявшемся в связи с приближающимся тридцатилетием победы над фашизмом киносмотре «Фестиваль народов» во Флоренции, где было показано более десятка антифашистских документальных фильмов разных лет под общим названием «Наша война», газета итальянских коммунистов «Унита» писала: «...Это мероприятие имеет огромное политическое и общекультурное значение — как в плане информационном, так и в плане осмысления прошлого. Познакомиться с новыми фактами, получить впер-

«Пайза», режиссер Роберто Росселлини

«Италия пробуждается», режиссер Доменико Паолелла

вые доступ к ранее неизвестным или малоизвестным документальным материалам и углубить таким образом анализ и исследование различных аспектов Сопротивления — это лучший способ для того, чтобы понять истоки и идеалы этого движения, но также — и прежде всего — для того, чтобы осмыслить некоторые нынешние события и объединенными усилиями дать сокрушительный отпор всем зловещим попыткам подорвать наши демократические установления».

Антифашизм — это поистине движущая пружина всего передового искусства Италии. В решающие, важные для судеб страны и народа моменты именно антифашистская тема выходила и выходит на первый план в итальянском кино. И это вполне закономерно: новое, демократическое кино Италии, его идеи, художественные принципы, первые фильмы родились — да простит читатель слова, ставшие ныне уже штампом, ибо они повторяются в десятках статей и книг, не утрачивая своего глубокого и точного смысла,— в очистительном огне Сопротивления. Основы нового киноискусства закладывались в упорной, повседневной борьбе, начавшейся в последние годы режима Муссолини на страницах киножурналов и на экране, — борьбе против фашистской идеологии и — фильмов фашистской пропаганды.

Борьба не ограничивалась статьями, фильмами и полемикой. Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, сценаристы и критики — Марио Аликата и Антонелло Тромбадори (впоследствии деятели ИКП) с оружием в руках сражались в рядах римского подполья, Лукино Висконти томился в фашистском застенке — в подвалах «Пансиона Яккарино», Витторио Де Сика и Чезаре Дзаваттини скрывались в горах Чочарии, Микеланджело Антониони лишь чудом избежал ареста... И не случайно первые фильмы нового, демократического кино Италии, созданные «назавтра» после освобождения столицы (на севере Италии война продолжалась еще целый год), были посвящены борьбе против итальянских фашистов и гитлеровских оккупантов.

Первые два фильма, задуманные еще во время оккупации Рима, так и не увидели света. Один хотел поставить Висконти по своим свежим воспоминаниям — сюжет он разработал вместе с тремя товарищами по заключению,— фильм должен был называться «Пансион Ольтремаре», сохранился текст его либретто. Другой фильм пытался поставить Де Сантис, но Карло Понти — тогда начи-

«Солнце еще всходит», режиссер Альдо Вергано

нающий продюсер — не поверил в возможности молодого режиссера. Де Сантис собирался показать героическую деятельность римских подпольщиков — «гапистов» (ГАП — «группы патриотического действия»).

Новое кино Италии родилось только «с третьей попытки» — это был фильм «Рим — открытый город», явившийся манифестом неореализма и положивший начало итальянскому «кино Сопротивления».

История появления этого фильма широко известна — он возник из скромного замысла режиссера Роберто Росселлини снять документальную ленту о подвиге римского священника-патриота дона Морозини. Но в процессе работы над сценарием авторы расставили в нем по-новому акценты и, отражая объективный ход истории, главным героем сделали коммуниста. Над христианскими тезисами Росселлини и его соавтора — юного сценариста Федерико Феллини возобладали мысли и идеи, привнесенные их товарищами по работе — коммунистами — участниками событий. Сценарий этого антифашистского фильма, непосредственно и эмоционально передавшего стремление к единству сил, боровшихся против фашизма, писали в квартире одного из авторов, коммуниста Серджо Амидеи, в той самой квартире, где незадолго до того встречались римские подпольщики. Отсюда уходил по крышам, спасаясь от ареста, живший здесь (ныне покойный) видный деятель компартии Челесте Негарвиль — он-то и явился прототипом героя «Рима — открытого города», коммуниста по подпольной кличке «Инженер» (его сыграл кинорежиссер Марчелло Пальеро). Сценаристов и постановщика консультировали сам Негарвиль и часто бывавшие там коммунисты-подпольщики Джорджо Амендола, Ренато Гуттузо, Антонелло Тромбадори, Марио Аликата. На этой увековеченной в фильме квартире останавливался во время первого приезда в Рим Пальмиро Тольятти — здесь он готовил тезисы своей речи — первой по возвращении в Италию. В фильме снималась и действительно впускавшая подпольщиков на явку старуха служанка; когда она умерла, хоронить ее — как участницу Сопротивления — пришли десятки тысяч римлян, узнавших о ней из картины...

Мы вспомнили эту «предысторию» для того, чтобы еще раз подчеркнуть, сколь прочны узы, издавна связывающие прогрессивное итальянское кино с жизнью, с повседневной, напряженной борьбой против фашизма за де-

мократию, с борьбой, которая и поныне остается не лозунгом и фразой, а практикой и нормой творчества передовых итальянских кинематографистов.

«Первая волна» антифашистского кино Италии (примерно 1945—1958 годы), хронологически и идейно-художественно совпавшая с неореализмом, принесла 24 игровых и документальных ленты. Разумеется, они были неравноценны и по своему художественному уровню и по силе заключенного в них антифашистского заряда, но в целом выполняли очень важную задачу: не только увековечивали самую славную страницу в современной истории Италии, но и предостерегали от угрозы возрождения фашизма, идейно, морально помогали делу дефашизации страны, проведения чистки государственного аппарата, наказания фашистских преступников.

Какие из этих лент вошли в историю итальянского и мирового кино? Конечно же, ставшие классикой «Рим — открытый город» и «Пайза» Росселлини. Куда меньше внимания, к сожалению, критика уделила двум фильмам Карло Лидзани — «Опасно, бандиты!» и экранизации романа Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных». В первом режиссер правдиво воскресил эпопею партизанской войны; фильм был создан кинокооперативом и подвергся неслыханным преследованиям; вывоз его за границу был запрещен. Во втором на фоне народной жизни Флоренции Лидзани показывает столкновение двух борющихся сил, раскрывает классовый характер конфронтации фашистов и их противников-трудящихся. Требует нового, современного прочтения и исторический фильм Висконти «Чувство»: в нем выступают на первый план мотивы предательства национальных интересов правящим классом, сговор с врагом, отказ вооружить народ для партизанской войны.

Важное место, на наш взгляд, принадлежит фильму Альдо Вергано «Солнце еще всходит». Этот режиссер, умерший в 1957 году, в период фашизма деятельно участвовал в подпольной борьбе, а в 1943 году сражался в рядах партизан. После покушения на улице Разелла (об этой операции римских гапистов впоследствии будет рассказано в фильме «Репрессия») Вергано был схвачен гестаповцами, но бежал и спасся от неминуемо грозившей ему в Ардеатинских пещерах смерти вместе с другими арестованными и заложниками. Весь личный опыт борьбы Вергано перенес в свой фильм.

«Террорист», режиссер Джанфранко Де Бозио

Автору этих строк в бытность его в те годы в Риме довелось слышать от самих создателей картины, что «Солнце еще всходит» была поставлена также под сильным влиянием советского кино. Фильм был снят тоже кинокооперативом, на этот раз созданным Национальной ассоциацией партизан Италии и Корпусом добровольцев свободы. Эти две партизанские организации уже сняли до того несколько документальных фильмов о Сопротивлении, «Солнце еще всходит» была их первой игровой лентой. Она как бы перекликалась и вместе с тем кое в чем полемизировала с первым фильмом о подпольной борьбе — «Римом — открытым городом». В картине Вергано также действуют коммунист и священник, и их тоже вместе отправляют на расстрел (священника играл Карло Лидзани, а коммуниста-партизана Джилло Понтекорво), однако в целом атмосфера фильма несколько иная. Это значительное произведение было первым антифашистским фильмом, созданным не в Риме, а на севере, в тех местах, где особенно сильно было партизанское движение и где война была особенно безжалостна. Быть может, поэтому фильм еще более суров, а акцент в нем сделан не на моральных проблемах, а на проблеме организованности, дисциплины в борьбе, причем режиссер стремится показать сознательный классовый характер этой борьбы. Основная мысль фильма в том, что, несмотря на победу над фашизмом, борьба продолжается: в Италии сила и власть по-прежнему в руках тех, у кого она была при фашизме. Фильм Вергано еще ждет внимательного исследования.

В первые годы после освобождения был создан и целый ряд ценнейших документальных лент, многие из которых становятся известны итальянскому зрителю только сегодня. На фестивале во Флоренции, о котором мы упомянули в начале статьи, на просмотрах «Этапы итальянского кино» в Савоне и на других фестивалях и ретроспективах, посвященных тридцатой годовщине свержения фашизма в Италии, были показаны такие фильмы, как «Дни славы», снятый в 1945 году группой коммунистов-кинематографистов — Марио Серандреи, Джузеппе Де Сантисом, Марчелло Пальеро и Лукино Висконти,— «Наша война», созданный в том же году Альберто Латтуадой и Марио Серандреи, короткометражные документальные фильмы о партизанской борьбе — «Альдо говорит: 26 × 1» (снят в 1945 году Фернандо Черкио по заданию Комитета национального освобождения Пьемонта), «Моменты партизанской жизни и борьбы» и «Набатный бой колоколов» (оба сняты в 1943—1944 годах священником-патриотом Джузеппе Полларолло в районе Павии), ленты, снятые профессиональными и непрофессиональными операторами. Картины эти — яркие документы освобождения партизанами ряда городов — Аосты, Флоренции, Пармы, Венеции. Этот бесценный материал тоже еще мало знаком даже историкам кино.

●

Реакционная политика правительства Тамброни, расстрел полицией демонстраций рабочих и молодежи в Реджо-Эмилии и Генуе в 1960 году вызвали в Италии взрыв народного возмущения. На новом подъеме демократического движения после застоя середины 50-х годов вновь оживилось прогрессивное кино. События 1960 года не нашли прямого отражения в игровом кинематографе. Однако несомненно, что именно в связи с этими событиями на первый план в итальянском кино снова вышли фильмы, посвященные теме Сопротивления. Целый поток антифашистских лент, хлынувших на итальянский экран после 1960 года, мы назвали бы «второй волной» кино Сопротивления. Тот широкий фронт, каким выступили в своем антифашистском порыве мастера самых различных взглядов и творческих почерков, привел в замешательство противников прогрессивного направления. Хотя «пик» неореализма был уже пройден, передовые режиссеры и старшего и молодого поколений продемонстрировали редкостное единство в защите его главного принципа, отличительной черты, самого его духа и внутреннего смысла: антифашизма.

Толчок «второй волне» дал антифашистский фильм, хорошо известный советскому

«Хотим полковников», режиссер Марио Моничелли

зрителю — «Генерал Делла Ровере», созданный двумя «отцами» неореализма: поставил его Росселлини, а главную роль блистательно сыграл ныне покойный Витторио Де Сика. Бесспорна заслуга этого фильма в оживлении антифашистских настроений в Италии. Однако он таил в себе некоторую опасность, которая стала особенно очевидной в целой серии эпигонских картин, и опасность эта была, как мне кажется, заложена в самой литературной основе фильма, принадлежавшей перу далеко не прогрессивного писателя Индро Монтанелли.

С его легкой руки мужество и героизм участников антифашистской борьбы все чаще стали трактоваться как стихийные, инстинктивные порывы, а сама борьба — как «подходящий случай» для морального «воскрешения» закоренелых грешников, трусов, циников.

Другой фильм Росселлини — «В Риме была ночь» прозвучал чуть ли не антитезой «Риму — открытому городу»: его героиня — женщина из народа — предает военнопленных — солдат союзных армий, которых она прятала; молодой коммунист — странный, разболтанный юноша; вклад католиков в борьбу против фашистов вносит не скромный приходский священник-патриот, а аристократы-заговорщики из ватиканских кругов...

Благое намерение «пересмотреть историю Италии в более диалектическом, более проблематическом плане» (это слова Карло Лидзани) привело к появлению целой галереи ущербных героев-антигероев: Делла Ровере и Эсперия в фильмах Росселлини, Карло в фильме Дзурлини «Яростное лето», Франко Вилланн в фильме Ванчини «Долгая ночь 1943 года», Эдит в фильме Понтекорво «Капо», лейтенант Инноченци в фильме Коменчини «Все по домам» и многие другие — мы упомянули лишь несколько наиболее значительных в художественном отношении произведений.

Все эти замечания отнюдь не могут умалить значения «второй волны» итальянского кино Сопротивления. В целом она создала определенную атмосферу интереса к недавнему прошлому страны, поставила перед итальянцами вопрос о том, как могли они допустить к власти фашистов и терпеть их в течение «черного двадцатилетия», они заставили вспомнить об ответственности каждого за судьбу страны. В то же время эти фильмы явились попыткой развития, углубления антифашистской и антивоенной темы, они как бы перекинули мостик от «классического», раннего кино

Сопротивления в сегодняшний день, к «третьей волне». Некоторые ленты были особенно интересны и ценны: мы помним эпические «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, его же фильм «Пароль «Виктория», ряд таких удачных экранизаций антифашистских романов, как «Равнодушные» Мазелли и «Чочара» Де Сика (по Моравиа), как «Долгая ночь 1943 года» Ванчини (по повести Бассани), как созданный по мотивам пьесы Сартра фильм Де Сика «Затворники Альтоны», как комедии Коменчини «Все по домам» и Ризи «Поход на Рим» (хотя к ним полностью относятся сделанные выше оговорки). Заслуживающую внимания попытку показать фашистов как бы «изнутри», увидеть их глазами тех, кто стоял «по ту сторону баррикады», предпринял тогда еще только начинавший Монтальдо в фильме «Стрельба по блюдечкам». Но воздержимся от перечисления. Ограничимся тем, что назовем еще всего лишь один фильм, ибо он не слишком хорошо знаком зрителям, но высоко оценен итальянской критикой.

«Террорист» — кажется, единственный фильм, поставленный видным театральным режиссером Джанфранко Де Бозио. Он примечателен тем, что в нем впервые в итальянском кино внимание столь серьезно сосредоточено на реальных разногласиях, существовавших внутри коалиции антифашистских партий. На примере Комитета национального освобождения Венеции мы видим в фильме, как сложна была не только борьба против фашистов, но и внутри самих комитетов, как представители буржуазных партий тормозили деятельность тех, кто представлял главную движущую силу в освободительной войне,— коммунистов и социалистов. Как некогда в «Солнце еще всходит» Вергано — в центре фильма проблема самодисциплины, необходимости подчинить себя жестким требованиям конспирации и организации. Примечателен фильм и самим местом действия — пожалуй, впервые после «Пайза» мы увидели, как боролись «морские» (вернее, лагунные, речные) партизаны. Примечателен «Террорист» и тем, что главную роль сыграл в нем Джан Мария Волонте — это была его первая роль в политическом фильме. Волонте создал сложный образ подпольщика, человека невероятной личной смелости и благородства, но, по существу, подменяющего организованную борьбу против фашистов индивидуальным террором. Заслуга Бозио и Волонте — в том, что они, несмотря на обаяние и силу этого персонажа, решительно развенчали методы террора, борьбы в одиночку, показав их пагубность для общего дела. А анализ разногласий внутри

«Они шли на Восток», режиссер Джузеппе Де Сантис

Комитета освобождения был как нельзя более актуален и устремлен в будущее — именно эти разногласия между шестью партиями антифашистской коалиции и «помогли» впоследствии исключению коммунистов из правительства.

Немало сделало в развитии антифашистской темы в 60-е годы итальянское документальное кино. Это специальный вопрос, ждущий своего исследования. Скажем только, что после таких выдающихся лент, как «Дни славы» и «Письма приговоренных к смерти», развитие документального кино Сопротивления из-за отсутствия финансовых средств, цензурных и прочих трудностей приостановилось. И только после шести-семи лет перерыва вновь возобновило свой путь. В начале 60-х годов были сняты и смонтированы важные ленты — «Ложь» и «Мардзаботто» Карло Ди Карло, «К оружию, мы фашисты» Лино Дель Фра, Чечилии Манджини и Лино Миччике, «Дни ярости» Изакко Нахоума (бывшего партизана по боевой кличке Маурицио Милан) и группы его товарищей, «Анатомия одного диктатора» и несколько других фильмов. Используя, как они сами неоднократно подчеркивали, опыт Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, итальянские документалисты создали ряд острых монтажных картин. Показывая злодеяния фашизма, творимые им на протяжении «черного двадцатилетия», фильм «К оружию, мы фашисты» заканчивается документальными кадрами, снятыми в 1960 году. Мы становимся свидетелями демонстраций протестов в Генуе, Реджо-Эмилии, Риме. Так же как и «Террорист», этот фильм обращен в сегодняшний день.

●

Тревожная обстановка в Италии стала ощущаться еще задолго до того, как в газетах появились сообщения о планах государственного переворота, которые вынашивали крайние правые и неофашисты. Подготовка к перевороту, на манер осуществленного «черными полковниками» в Греции в 1967 году, началась исподволь. Еще не гремели фашистские взрывы, еще не нагнеталась «атмосфера напряженности», еще не раздавались на улицах выстрелы террористов, но уже пытались воскресить методы жестокого подавления народных выступлений, готовилась атака на завоеванные трудящимися демократические права. Первой жертвой фашистских заговорщиков и их высоких покровителей должна была стать Конституция Итальянской Республики. И прогрессивное итальянское киноискусство, ощущавшее себя всегда передовым краем борьбы за новую культуру, за обновление всей итальянской жизни, вновь чутко уловило реальную угрозу для демократии и создало свои фильмы-предостережения — оперативное, действенное оружие в назревающей схватке.

Теперь, когда читаешь в газетах о деталях готовившегося заговора (вернее, заговоров, ибо проектов государственного переворота было несколько), просто диву даешься, как режиссер Марио Моничелли многое предвосхитил, предугадал, провидел в своем фильме «Хотим полковников», поставленном в 1972 году. А когда произошел фашистский переворот в Чили, фильм Моничелли приобрел еще более жгучую злободневность. Создать в стране «заваруху», беспорядки, которые подготовили бы приход к власти «сильного правительства»,— вот мечта, нехитрый и вместе с тем опасный план всей итальянской реакции, неофашистов из «итальянского социального движения» и разных мелких группок старых и новых последователей «дуче».

«Хотим полковников» — пример боевой кинопублицистики. «История одного государственного переворота» — гласят вступительные титры, как бы поясняя название фильма. Титры предшествуют и каждому эпизоду, вводу каждого нового действующего лица, по-военному четко и ясно, языком фронтовой сводки поясняя время и место действия, должность и звание персонажа. Но эта «документальная хроника» — фантастический, «шутейный» «взгляд в будущее», политическая фантастика и в то же время своего рода пародия на этот входящий в моду на Западе жанр (вспомним хотя бы американскую антивоенную комедию «Доктор Стрэнджлав»). Фильм Моничелли, помимо всего — новый этап в развитии итальянской политической комедии.

На экране кружится шутовской хоровод фашистских недобитков, нафталинных старичков, отставных генералов, адмиралов, высших офицеров корпуса жандармерии (карабинеров) и даже лесной охраны и водолазов. Все эти ходячие мумии, увешанные регалиями, полученными за бесславные фашистские походы, исправно получают от государства пенсию и гордо напяливают по праздникам изъеденные молью мундиры. Неважно, что они впали в детство, заговариваются и засыпают на ходу (один из них — весьма символично — во время произнесения надгробного слова все время сам валится в могилу) — их еще можно использовать для неофашистского заговора. Неважно, что этот фарсовый заговор под кодовым названием «Черная лиса» организован на скорую руку, «по-итальянски», то есть несерьезно, кое-как; неважно, что его возглавляет мелкий, бесталанный политикан, заботящийся лишь о личной славе и наживе — депутатик от неофашистов Грифони (играет его очень точно, мягко, не шаржируя, многоопытный Уго Тоньяцци),— ведь и фашистский переворот в Германии начинался с кривляний безвестного ефрейтора, а в Италии когда-то хохотали над несусветной демагогией одержимого манией величия журналиста-ренегата Муссолини. Неважно, что заговор терпит полное фиаско: парашютисты заговорщиков падают — одни в курятник, другие в море, у оперативной группы ломаются машины, и она прибывает к месту назначения на... нескольких такси и захватывает телецентр с опозданием, когда передачи давно закончены, телевизоры у всех выключены и выступить с прокламацией уже поздно... Пока что происходящая на экране нелепая кутерьма с обязательными фарсовыми ситуациями — вплоть до героев, бегающих без штанов, любовника в шкафу и сабли лидера заговора генерала Бассилега (в переводе— Подонкина), падающей со стены всякий раз, как его дочь занимается любовью с кем-либо из заговорщиков,— вызывает у зрителей если не громкий смех, то уж хотя бы улыбку.

Главное в фильме начинается потом — когда старички, страдающие ностальгией по дуче, и мелкая неофашистская шушера без труда арестованы силами порядка. Здесь на сцене появляются те, кто стоял за этой жалкой инсценировкой, чтобы теперь выступить в роли «спасителей отечества». Фильм вдруг становится предельно серьезным — тут уж не до комедии, как бывало и раньше в лентах Джерми и самого Моничелли. Президента республики от треволнений хватает удар, и к власти приходят не бандитская мелюзга и пенсионеры из неофашистского «социального движения», а респектабельные представители правого крыла правящей в Италии партии (читай: христианских демократов), олицетворение которых — некий ловкий и циничный министр, до того державшийся в тени.

В стране сразу отменяются все демократические свободы, запрещаются оппозиционные политические партии, вводятся расистские законы и устанавливается золотое правило: больше трех не собираться. За его неукоснительным соблюдением строго следит полиция. Цель ультраправых достигнута, а Грифони — Тоньяцци зарабатывает на жизнь тем, что пытается всучить свой патентованный план государственного переворота представителям неких мелких иностранных держав, которые специально приезжают в Рим набраться опыта...

Фильм Моничелли получил высокую оценку в левой печати. В нем, как в зеркале, отражены некоторые реальные моменты итальянской политической жизни — хотя это зеркало гротеска, гиперболизирующее и комично деформирующее изображение. Более того — в фильме предвосхищена возможность некоторых ситуаций, и он предостерегает от угрозы их возникновения. В этом его несомненное значение. Вместе с тем в адрес авторов комедии высказывался упрек: в ней почти не показаны мощные и организованные силы трудящихся, которые никогда не допустят переворота, сразу же поднимутся на защиту завоеванной в долгой борьбе демократии. Действительно, в фильме лишь один раз мы видим многолюдный митинг, над головами его участников реют красные знамена. Режиссер отвечал на дружескую критику так: задача фильма

не в том, чтобы показать, как предположительно развивались бы события, а в том, чтобы предостеречь зрителя — причем, в первую очередь, буржуазного,— посильнее напугать его, а главное — заставить задуматься над реальностью угрозы возрождения фашизма в Италии; если сконцентрировать внимание на отпоре фашистскому мятежу, то фашистская опасность не выглядела бы столь осязаемо.

Заставить зрителя задуматься... Итальянская политическая комедия стремится следовать принципу «комедии дель арте»: «поучать забавляя».

Взметнувшаяся на рубеже 60—70-х годов и не спадающая до сих пор «третья волна» итальянского кино Сопротивления составляет одну из основ нынешнего прогрессивного направления в киноискусстве Италии. Направление это получило название «политического кино». Наряду с кино рабочей темы, о котором мы писали недавно*, наряду с фильмами, обличающими пороки буржуазного государственного аппарата — полиции, суда, их сращение с мафией, с преступным миром,— антифашистский кинематограф в разных жанрах, разными средствами киноязыка по-новому продолжает и развивает традиции неореализма, использует опыт, уроки — как позитивные, так и негативные — пестрого антифашистского кино начала 60-х годов.

С неизменным постоянством прогрессивные мастера Италии разоблачают преступный, антигуманный характер развязанной фашистами войны. Обращаясь вновь к 60-м годам, мы находим такие мощные произведения, как эпопея Джузеппе Де Сантиса «Они шли на Восток» — фильм, покончивший с распространявшейся в Италии правыми силами легендой о том, что в Советском Союзе якобы остались тысячи итальянских военнопленных; Де Сантис рассказал о суровой правде, о бесславной гибели АРМИРа — итальянской экспедиционной армии в России, и эта историческая правда о конце агрессоров помогла убрать камень с дороги советско-итальянских отношений, открыть новый этап дружественного сотрудничества (в творческом содружестве между советскими и итальянскими кинематографистами был создан и сам этот фильм). Памятен нам и яростный гуманный фильм Валерио Дзурлини «Они шли за солдатами» — смелое разоблачение балканской авантюры итальянского фашизма. Несколькими годами позже мы находим еще один пример итало-советского киносотрудничества — добрую, гуманную, порой даже сентиментальную, как и положено мелодраме, но вместе с тем решительно антивоенную, антифашистскую ленту Витторию Де Сика «Подсолнухи». Этот фильм, рассчитанный на самого широкого зрителя, имел свои достоинства и свои недостатки, но позволил режиссеру вернуться, после «Затворников Альтоны», вновь к теме войны. Как говорил Де Сика, он поставил этот фильм «не ради конфликта внутри еще одного треуголь-

«Готт мит унс», режиссер Джулиано Монтальдо

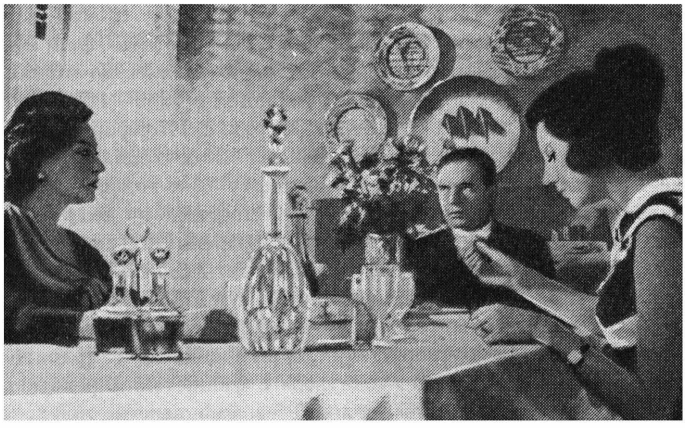
* См. «ИК», 1974, № 11.

ника, а ради того, чтобы рассказать о загубленных войной молодости и любви».

Сильное впечатление произвел показанный на одном из фестивалей в Москве фильм еще не слишком известного режиссера Раффаэле Андреасси «Флэшбек» («Вспышки памяти», 1968). Это яркое и своеобразное антивоенное произведение. В нем лишь одно действующее лицо — молодой гитлеровский солдат-снайпер, оставленный прикрывать в последние дни — а может, часы — войны отступление своей части. Он прячется в кроне дерева и сидит там, ожидая какого-нибудь приказа или сигнала, пока фронт не отходит далеко на север. Итальянцы — жители соседней деревушки еще не вернулись в свои дома, и молодой немец, теряя счет времени, наслаждается мирной тишиной и красотой природы, от которых он так отвык. Но его сны и бодрствование прорезают яркие, как молнии, вспышки памяти, воспоминания о совершенных им зверских преступлениях — изнасилованиях, убийствах, расстрелах,— и эти воспоминания теперь, когда он остался наедине с собой, грозят свести его с ума. Наконец, поняв, что война кончилась и ее ужасы позади, он спускается с дерева и идет сдаться в плен. Но не успевает он сделать несколько шагов, как случайная пуля заметившего его патруля обрывает его короткую, так страшно прожитую жизнь.

В основу другого антимилитаристского фильма «Готт мит унс» («С нами бог» — слова, выбитые на пряжках ремней гитлеровских солдат), поставленного в 1969 году режиссером Джулиано Монтальдо, легло подлинное событие, происшедшее через пять дней после окончания второй мировой войны: в Голландии, в одном из лагерей для немецких военнопленных, управляемом канадцами, пленные гитлеровцы судили военно-полевым судом двух своих дезертиров и добились от командования лагеря, чтобы они были расстреляны. Приговор привели в исполнение сами немцы: лагерные власти предоставили им для этого винтовки...

Монтальдо строит на этом факте произведение острое и весьма сложное — глубоко психологическое и вместе с тем имеющее вполне определенный политический и социальный подтекст. Режиссер показывает драму двух немецких солдат (одного из них — морского пехотинца Грубера играет Франко Неро), которых расстреливают их же товарищи по оружию, такие же пленные, как они сами, лишь за то, что они сдались чуточку раньше, чем все; причем расстреливают, когда война уже кончилась — это противно



«Конформист», режиссер Бернардо Бертолуччи

здравому смыслу, противно человеческой логике. Но в лагере продолжает — причем весьма эффективно — работать карательная машина вермахта, и царит не логика, а железная дисциплина, слепое подчинение уставу.

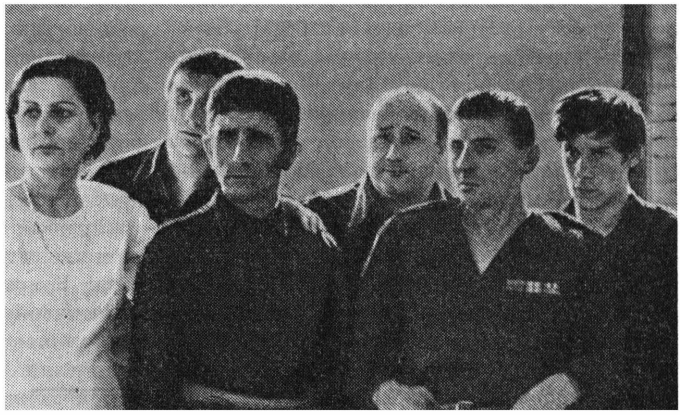
В многоплановом фильме Монтальдо есть меткие наблюдения и глубокие мысли: например, о классовой солидарности высшего офицерства — победителей и побежденных. Режиссер показывает, как зарождались далекоидущие планы англо-американских союзников использовать побежденных гитлеровцев как главную «силу порядка» в послевоенной Европе. Чуть ли не символически звучит сцена, в которой охрана лагеря вручает пленным немцам винтовки. Любопытно раскрытие психологии не только жертв этой трагической истории, но и коменданта лагеря. Зритель ждет, что этот интеллигентный, симпатичный канадец, воспитанный на идеалах демократии и гуманизма, остающийся в душе глубоко штатским человеком (актер Ричард Джонсон), не допустит бессмысленной казни или хотя бы выразит свое несогласие — выйдет в отставку, откажется от повышения. Но ничего подобного: он дисциплинированно выполняет «советы», которые дал ему его генерал, прожженный политикан: во-первых, никогда не следует подрывать уважение солдатской массы к решениям командиров, будь то даже пленные гитлеровцы, иначе грозят бунты, социальные потрясения; во-вторых, теперь, когда война окончена, надо подумать о том, как сохранить свои привилегии.

Для двух немцев, простых солдат — героев фильма Монтальдо — врагами оказываются не канадцы, а осудившие их на смерть свои же офицеры...

Среди многих замыслов, которые так и не успели осуществить во времена неореализма, был проект фильма о семерых братьях Черви и их отце старом крестьянине Алчиде, дом которых стал крепостью партизан, где нашли приют многие бежавшие военнопленные союзных армий, в том числе советские бойцы. В свое время у нас были опубликованы воспоминания Алчиде Черви — волнующий человеческий документ, документ героической борьбы. Эти воспоминания и положил в основу фильма старый антифашист режиссер Джанни Пуччини. Он посвятил свой фильм памяти Альдо Вергано и всем другим режиссерам, которые не сумели в прошлые годы поставить фильм о братьях Черви из-за цензурных запретов и отсутствия средств. Джанни Пуччини не только рассказал о боевых подвигах и трагической гибели семерых братьев, но и показал процесс идейного созревания одного из них — коммуниста Альдо (актер Джан Мария Волонте), постепенно выросшего из простого крестьянского парня в сознательного борца-антифашиста. Фильм «Семь братьев Черви» знаком советским зрителям. Воспитательное его значение для трудовой итальянской молодежи трудно переоценить. Особенно большим успехом картина пользовалась в североитальянской деревне. Вскоре после выхода фильма на экран умер Джанни Пуччини, а затем скончался 95-летний Алчиде Черви — живая легенда итальянского Сопротивления. Его образ в годы борьбы против фашизма воплотил в фильме Олег Жаков.

Как мы видим, политический кинематограф Италии развивает традицию антифашистского фильма в разных планах. Позорное прошлое страны и его преодоление рассматриваются в разных плоскостях и аспектах. Один из них мы назвали бы психологически-этическим. Именно в таком плане подходит к биному фашизм — антифашизм молодой режиссер-коммунист Бернардо Бертолуччи. К тридцати годам он поставил уже девять фильмов. Широкую известность и множество премий ему принесла экранизация в 1969—1970 годах романа Альберто Моравиа «Конформист».

Его герой — фашист 30-х годов — чем-то близок по духу фашисту 70-х годов — герою фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Так же, как убийца хочет отождествить себя с «властью», с законом, приспособленец Марчелло Клеричи стремится, и для карьеры и для собственного самоутверждения, приобщиться к правящей верхушке, «слиться» с фашистским режимом; он так же полон всевозможных комплексов, так же внутренне мелок и гадок.



«Стратегия паука», режиссер Бернардо Бертолуччи

Итальянский философ Бенедетто Кроче, на трудах которого — в годы, когда в Италии еще не получил широкого распространения марксизм,— выросли целые поколения антифашистской и либеральной интеллигенции, утверждал, что фашизм — злокачественная опухоль на здоровом теле нации. Очень многие антифашистские произведения, в том числе и роман «Конформист», были созданы в соответствии с этим тезисом — звучащим, казалось бы, убедительно, но, по существу, подменяющим экономический, социальный, политический анализ фашистской диктатуры в Италии таким подходом, при котором на первый план выступала не классовая сущность фашизма, а его чисто внешние уродливые черты. Отсюда и нравственное уродство, акценты на патологии в показе отдельных фашистов: отец Клеричи, ветеран фашистского движения, который участвовал в «походе на Рим», а потом даже слушал Гитлера в мюнхенских пивных, сидит в сумасшедшем доме; Монтанари — диктор римского радио, один из «идеологов» фашизма, дающий Клеричи рекомендацию для вступления в ОВРА,— слепой; сам Клеричи еще подростком был совращен гомосексуалистом и, ошибочно думая, что застрелил его, считает себя убийцей.

Режиссер ставит себе задачу всеми средствами киноязыка — при помощи метафор, символов, ассоциаций, а также цвета и музыки — воссоздать мрачную, болезненную, давящую и в то же время фарсовую, шутовскую атмосферу итальянского фашизма 30-х годов — демагогического, насквозь прогнившего, уже обреченного и идущего навстречу своему краху. Помпезные, в духе «новой римской империи», залы министерств, сквозь холодную пустоту которых служители проносят гигантский бюст дуче и столь же огромного гипсового орла с распластанными крыльями (в конце фильма мы увидим, как после падения режима Муссолини ликующие римляне сбросят эти эмблемы в Тибр); необъятный кабинет таинственного и всесильного шефа ОВРА — политической тайной полиции, в которую добровольно вступали самые преданные режиму фашисты, его столь же необъятный стол и полулежащая на нем в картинной позе нарядная дама; римское радио, где сразу же вслед за модными песенками слепец-фанатик Монтанари произносит свои трескучие речи, а после них звучат буколические позывные — пение соловья; пышный и нелепый сумасшедший дом, на гигантских ступенях которого, словно зловещая птица крыльями, машет рукавами черной смирительной рубашки (совсем, как у чернорубашечников) Клеричи-старший...

Атмосфера страха, тревоги, подозрений, смутного чувства нависающей опасности ощущается и в Париже, куда Клеричи прибывает

якобы в свадебное путешествие, а на самом деле — чтобы выполнить задание ОВРА: убить своего бывшего профессора — итальянского эмигранта-антифашиста Куадри. Над чарующей беззаботной жизнью французской столицы — такой, как ее изображали импрессионисты (подернутые дымкой городские пейзажи, как у Камиля Писарро, сцены в танцевальном зале в духе «Танцев в Буживале» Огюста Ренуара), а потом показывал в фильмах 30-х годов Жан Ренуар, уже витает призрак войны и фашизма. Недаром простые парижане не любят итальянских «туристов» — агентов Муссолини; прохожие кричат им вслед: «Дерьмо!», а продавщица цветов и окружающие ее дети (символ будущего!) поют во весь голос «Интернационал». На квартире у профессора Куадри печатаются листовки, идет подготовка к созданию левой газеты. Это Париж Народного фронта, антифашистской эмиграции. Однако здесь есть один нюанс: режиссер, вслед за Моравиа, показывает Луку Куадри, его жену француженку Анну, их окружение тоже с некоторой долей иронии, если не морального осуждения: в них он видит тех представителей буржуазного крыла антифашизма, которые не были достаточно активны в борьбе.

К концу фильма ирония Бертолуччи принимает все более мрачные краски, гротеск уступает место трагедии. Клеричи показывает себя не только приспособленцем, но и трусом, самое большее, на что он способен, это служить наводчиком. И здесь на первый план выступает зловещая, внезапно теряющая свою комичность фигура агента тайной полиции Манганьелло (фамилия эта в переводе означает «полицейская дубинка») — профессионального фашистского палача, «организующего» убийство профессора Куадри, а заодно и его жены.

Сцена убийства, когда из осеннего леса выскакивают на дорогу убийцы-кагуляры — пять-шесть мужчин в одинаковых длиннополых плащах и черных шляпах,— потрясает своей силой. Сквозь изысканность режиссерской манеры прорываются яростное возмущение, жгучая ненависть к трусливому и жестокому фашизму, беспощадное презрение к его прихвостню Клеричи, бесстрастно взирающему на происходящее из окна машины. Сцена в лесу звучит окончательным приговором этому предателю, конформисту по натуре, который после падения фашизма будет выдавать своих прежних друзей, и, наверное, приспособится к любому новому режиму...

Сложный образ конформиста убедительно и точно воплотил Жан-Луи Трентиньян. В роли жены Клеричи — Джулии, ограниченной, но практичной мещаночки,— совсем по-новому раскрылись большие возможности Стефании Сандрелли. Ее Джулия — образ, безусловно, сатирический. Своеобразные, запоминающиеся персонажи создали Доминик Санда (Анна Куадри) и Гастоне Москин (Манганьелло).

Произведения Моравиа, словно отстаивая свою чисто литературную природу, обычно с трудом поддаются экранизации: хотя почти все они уже перенесены на экран, это, как правило, неудачные фильмы. Антифашистский фильм Бертолуччи — пятнадцатая по счету лента «моравианы» — вместе с «Чочарой» Де Сика и «Равнодушными» Мазелли, на мой взгляд, составляет одно из счастливых исключений.

Бертолуччи обращается к антифашистской теме и в поставленном почти одновременно с «Конформистом» телевизионном фильме «Стратегия паука». Этот сложный по мысли и усложненный по форме фильм требует тщательного критического разбора в контексте анализа всего творчества Бертолуччи. Тем более что во многом он спорен, дает возможность весьма различной интерпретации. За недостатком места скажем лишь, что поставлен он по идее, содержащейся в философско-этическом эссе живущего в Париже старого аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса «О предательстве и герое». Может ли предательство явиться героическим актом — эта умозрительная и парадоксальная проблема и положена в основу фильма. Отсюда умозрительность, парадоксальность и идейная нечеткость этого любопытного в художественном отношении произведения, носящего, в общем, антифашистский характер.

...Римский студент Атос Маньяни (актер Джулио Броджи) приезжает в маленький провинциальный городок, носящий название Тара (по-итальянски: изъян, дыра, место, выеденное молью): здесь состоится торжественная церемония открытия памятника его отцу — герою-антифашисту, убитому при загадочных обстоятельствах в годы фашизма. Юноша похож, как две капли воды, на своего отца и носит его имя. Начав «расследование» обстоятельств гибели отца, Маньяни-младший чувствует, что настоящее постепенно начинает сливаться с прошлым. В Таре ничего не изменилось — все так же из-за угла грозят фашисты, по-прежнему враждующие с тремя местными антифашистами (четвертым был его отец), по-прежнему здесь царит гнетущая атмосфера страха, недомолвок, подозрений... Юноша словно повторяет жизнь отца, но при этом чувствует и то, что погружается все глубже в тайну, окружающую его смерть. Он ощущает вокруг себя заговор молчания — все, и прежние друзья отца, и его враги, и его любовница словно сговорились скрыть от него правду. Постепенно, по крупицам перед ним открывается истина: отец, который всегда смело бросал вызов фашистам, оказался предателем. Он сам предложил друзьям организовать покушение на Муссолини, когда он приедет на открытие оперы в их городок, сам должен был его осуществить, но в последний момент попросту струсил. Хотя он и не выдал товарищей, но, не назвавшись, по телефону предупредил полицию о готовящемся покушении и сорвал весь план. Будучи человеком большой фантазии, любящим театральные эффекты, Маньяни-отец, признавая, что за предательство он должен заплатить жизнью, предлагает друзьям убить его так, чтобы вся Тара думала, что погиб он как герой, как жертва, от руки фашистов — такая гибель будет вкладом в дело антифашистской борьбы, о нем останется память, как о герое; если же он погибнет, как предатель, это нанесет ущерб общему делу.

Друзья совершают акт возмездия, но имя Маньяни-антифашиста остается незапятнанным...

Усложненность формы, о которой мы говорили, усугубляется тем, что отца и сына Маньяни играет один актер, оставаясь в одном возрасте, друзей и врагов Маньяни-старшего, его любовницу и в наши дни и в 30-е годы воплощают неизменные персонажи — люди пожилые, такие, какими они стали теперь... Фильм изобилует символами, большинство из них перекликается с живописью художника-примитивиста Лигабуэ — уроженца тех мест, в которых, предположительно, происходит действие фильма.

...Юноша порывается уехать, его пугает раскрывшаяся перед ним драма, он не хочет больше копаться в прошлом, боится отождествления себя с отцом... Но в настоящее уже нет возврата: железнодорожные пути зарастают высокой травой, из прошлого в сегодня не ходят поезда. Прошлое цепко держит Атоса в своих тисках, заставляет его осознать до конца трагедию, которую принес его родине фашизм, подумать о своем собственном пути в будущем...

Само название фильма предполагает несколько толкований— это может быть и просто «хитроумный план», и сравнение прошлого с пауком, который ловит в свои сети всякого, кто отважился приблизиться к сотканной им паутине. Пожалуй, в фильме Бертолуччи сквозит и желание художника разобраться в прошлом, и страх его перед ним, боязнь сорвать с прошлого все покровы.

После фильма «Последнее танго в Париже», наделавшего много шума и запрещенного из-за эротических сцен во многих странах, в том числе и в самой Италии, режиссер вновь возвратился к главной теме своего творчества — антифашизму. Он ставит фильм «Двадцатый век», действие которого охватывает полстолетия — с начала века до послевоенных лет. В центре картины — переплетающиеся судьбы двух друзей детства — батрака и помещика, которые в силу логики классовой борьбы оказываются по разные стороны баррикады — и в годы фашизма, и во время партизанской борьбы, и после войны.

(Окончание в следующем номере)

М. Черненко

Сага о «лодзерменше»

«Земля обетованная» («Ziemia obiecana»)
Сценарий Анджея Вайды по роману Владислава Реймонта. Режиссер Анджей Вайда. Операторы Витольд Собоцинский, Эдвард Клосинский, Вацлав Дыбовский. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Войцех Киляр. Творческое объединение «Икс» (Польша), 1974.

> Город уже спал, притаился в тени и приник к земле, как полип, всеми щупальцами фабрик, а далекие, разбросанные электрические солнца голубоватыми зрачками смотрели в ночь, оберегая спящего Молоха, как стая журавлей с огненными головами.
>
> *Владислав Реймонт*

И сразу, на титрах — жирный, словно из крематория, дым, густая, непролазная грязь, ползущие по пустырям туманы, закопченные, продымленные, неоштукатуренные фабричные здания, ночлежки, казармы, землянки, груды мусора — вздыбленность, сотворение чудовищного, нелепого, лихорадящего мира — чумазые толпы, вливающиеся с утренней зарей в бесконечные проходные.

Конец века. Лодзь. Польский Манчестер, польский Чикаго, польский Иваново-Вознесенск. Впрочем, это еще не фильм, это только намек, присказка, приглашение к будущему сюжету, к «кошмарному фарсу жизни».

●

Только потом, только в самом финале, когда постаревший, словно выжженный изнутри, хотя и молодой еще Кароль Боровецкий выдохнет тяжело и холодно решение — стрелять, когда придет к своему трагическому и неизбежному концу эта яростная и взвинченная сага о рождении, мужании и крахе сверхчеловека из Лодзи, только тогда вспомнится ностальгическая и жестокая ирония Вайды, предварившего фильм мимолетным видением умирающей земли обетованной, без всяких кавычек, идиллическими картинами поместного шляхетского дворика, зеленой травы-муравы его парка, печальной прелести лугов и пастбищ, неторопливой, умиротворенной трапезы под старым дубом, поседевшие ветви которого помнят, наверное, не одно поколение владельцев куровской усадьбы...

Взгляд Вайды внимателен и печален, он не скрывает ни дряхлости, ни нищеты, пробивающейся то там, то здесь — и в обтрепанном кунтуше старого Боровецкого, и в облупившихся красках фамильных портретов, и в скудости меню за патриархальным столом; напротив, он обнаруживает во всем этом своеобразную элегическую поэзию, он любуется чахоточной прелестью неизбежной агонии, этим предсмертным проявлением достоинства и самообладания огромной исторической эпохи, славного и героического национального прошлого. И пусть герои не знают, да и знать не хотят, откуда придет эта гибель, они принимают ее приближение с гордым и спокойным стоицизмом, выработанным поколениями предков, привыкших не столько к победам, сколько к поражениям.

Тем более что живет в них где-то, глубоко внутри, надежда на то, что, быть может, все обойдется, ибо если подумать, если оглядеться вокруг, откуда бы прийти этой гибели, особенно нынче, в 80-х годах спокойнейшего, стабильнейшего девятнадцатого столетия, когда мир, казалось, упорядочен до самого страшного суда, когда всюду царит гармония, какой никогда еще не знала Европа. И на свой, на традиционный лад, они, пожалуй, и правы: для поместного дворянства опасность может прийти исключительно извне, а тогда, как велят обычаи и долг, шляхтич выхватит саблю из ножен, вскочит на белого коня и помчится умирать за бога, честь и отечество...

Лет пятнадцать назад мы уже видели это у того же Вайды: тот же белый дворянский дворик, ту же прекрасную шляхтенку, белоголовую и умиротворенную, тех же гордых героев, не раздумывая бросавшихся — с саблями наголо — на гитлеровские танки, залившие огнем и металлом золотую польскую осень тридцать девятого года. Но они, герои «Летной», шли навстречу смерти в ситуации

однозначной и ясной, по-своему счастливой, ибо опасность была ясна, определенна. Герои «Земли обетованной» куда более уязвимы, ибо опасность эта, угроза может быть персонифицирована в ком угодно, даже в самом близком, даже в одном из них, так что не понять — то ли опасность это, то ли просто предвестие какого-то нового, незнакомого и потому пугающего будущего.

Тем более что пока в этих предвестниках даже самый зоркий, самый пророческий взгляд не усмотрит ничего инфернального. Напротив. Вот вернулся в отчий дом молодой Кароль, наследник родовой чести и славы, а впридачу и оскудевшего поместья. Кровь от крови, плоть от плоти, кость от кости — счастливый, жизнерадостный, влюбленный, полный надежд и планов. Быть может, только друзья его — мельчайший биржевой «жучок» по имени Мориц Вельт да Макс Баум, сын разоряющегося лодзинского мануфактурщика, такие же счастливые и витальные, такие похожие на него, вносят некий диссонанс в покой и порядок старинной католической усадьбы.

И если задуматься снова, если вернуться к началу, то окажется вдруг, что всегдашняя романтическая ирония Вайды относится не столько к усадьбе, сколько к эпизодам последующим. Вайда словно ищет опору для себя самого перед прыжком в неизвестное, чтобы подготовить и себя и зрителя к предстоящему потрясению. К тому фильму, который на первый взгляд не имеет ничего общего с тем, что стало привычным определять, как «кинематограф Вайды», как все то, что стало критическим и зрительским стереотипом, «визитной карточкой» польского кино. Да и откуда было взяться в Польше Драйзеру, скажем, или даже поменьше — Норрису? Откуда было взяться в этой глухой европейской провинции конца прошлого века материалу для саги о рождении капитализма, о крушении запоздало феодальных, намертво романтизированных социальных структур, о новой нравственности? Откуда было взяться в Польше своим, отечественным «Титану», «Гению», «Финансисту»? И тени этой традиции не было в национальной культуре. Мещанство, буржуазия, купечество так и не дождались в Польше своих певцов, апологетов, исследователей, памфлетистов; потому даже в «Кукле» Болеслава Пруса, стоящей особняком в польской литературе, расчетливый, динамичный и дальновидный купец новой европейской формации оказывается на поверку рефлектирующим характером в духе привычной шляхетско-романтической традиции.

«Земля обетованная»

Презрительная брезгливость к суете «дела», к бизнесу относилась не только к запоздалым и эфемерным проявлениям такого рода в общественной жизни — она распространялась и на немногие, отчаянные попытки откровенно натуралистического исследования подобных явлений в литературе. Именно этим и объясняется тот факт, что ни слава «Мужиков», ни Нобелевская премия по литературе не уберегли от скорого забвения ранний роман Владислава Реймонта «Земля обетованная», как раз и посвященный трудному рождению отечественной промышленности, отечественных промышленников и отечественного пролетариата. Спору нет, были и иные причины: молодой, националистически настроенный Реймонт питал еще юношеские и наивные иллюзии о том, что польский промышленник, польский, а отнюдь не еврейский, немецкий или русский капиталист, принесет с собой в бизнес все благородство шляхетско-романтической традиции национальной культуры и нравственности: будет братом польского рабочего, культуртрегером и филантропом, защитником и заботливым отцом. Отсюда, в этом романе-фельетоне, романе-памфлете, политической публицистике на злобу дня — весьма отчетливые антинемецкие и антисемитские акценты, отсюда насильственная идеализация отнюдь не идеальных качеств немногочисленных промышленников-единоплеменников. Разумеется, прогрессивная польская критика — и до войны и особенно после нее — отодвинула «Землю обетованную» на дальнюю периферию своих интересов, а затем и вовсе вывела роман из поля зрения литературоведения (подобно тому, как ушли из поля зрения литературоведения советского антинигилистские романы Лескова, Крестовского, Маркевича и других писателей, также содержащие вполне отчетливые антикапиталистические акценты).

Но кто-то из польских рецензентов, анализируя кинематографическую «Землю обетованную», не без резона назвал Вайду крупнейшим литературным критиком нынешней Польши, имея в виду ту безжалостную вивисекцию, которую — вот уже два десятилетия — проделывает режиссер над произведениями польской, и не только польской, литературы, перенося на экран не сюжеты, не благие намерения авторов, не критические комментарии, не хрестоматийные оценки — словом, не то, чем обрастает по прошествии времени произведение, признанное классическим,— но самую суть его, ту первоначальную монаду реальности, из которой и вырастает затем завершенная художественная структура. Только однажды Вайда позволил себе «наступить на горло» собственному аналитическому естеству — снимая «Березняк» Ярослава Ивашкевича. Во всех остальных случаях, шла ли речь об Анджеевском или Брандысе, Боровском или Выспянском, Лескове или Достоевском, Леме или Словацком,— всюду первоисточник раскладывался на составные, а затем монтировался заново, парадоксально приближаясь к писателю тем решительнее, чем сильнее отдалялся фильм или спектакль от «буквы сюжета».

И потому встреча Вайды с романом Реймонта, наверное, не могла не состояться, ибо Вайда просто не мог бы — не сейчас, так позже — пройти мимо «Земли обетованной», мимо новой, незнакомой модели польского характера, польской судьбы. Ибо роман Реймонта был для Вайды не просто очередной экранизацией отечественной литературы. «Земля обетованная» как бы аккумулировала в себе весь спектр национальных мифов и комплексов, всего, что с такой печалью и горечью компрометировал Вайда во всех, без исключения, своих фильмах — и шляхетско-уланский («Летна»), и местечковый («Самсон»), и ура-патриотический («Пепел и алмаз»), и мессианско-свободолюбивый («Пепел»). Здесь, в «Земле обетованной», все эти фальшивые представления и утопические иллюзии сводятся вместе, чтобы подвергнуться наиболее, пожалуй, решительной и последовательной дискредитации — однажды и навсегда.

И потому эта встреча не могла не закончиться иначе, как самым решительным переосмыслением романа — не только сюжетным и даже не только нравственным, но социальным, совершенным сегодня, на тридцатом году

«Земля обетованная»

иной. народной Польши, когда сам ход исторического развития развеял давние иллюзии романиста.

Впрочем, этого не скрывает и сам Вайда: «Земля обетованная» — это книга о механизме делания денег... И герои ее — нувориши в первом поколении. Прежде чем добиться богатства и влияния, они были ткачами, мастерами, мелкими купцами. Они создавали промышленность силою своего характера, они были сосредоточенны, безжалостны и хищны... Их объединяло общее дело, общее чувство классовой принадлежности...» И дальше: «...Когда мы пригласили на главную роль Ольбрыхского, только что сыгравшего Кмицица в «Потопе», мы придумали для внутреннего употребления формулу «Боровецкий — это «Кмициц спустя многие годы», только годы эти совсем другие: теперь свобода принадлежит тому, у кого есть деньги...».

Пожалуй, никогда еще режиссер, всегда склонный к декларациям, не формулировал суть будущего фильма столь идеологически определенно, столь вызывающе обнаженно. Пожалуй, никогда еще художественный результат не совпадал столь полно с первоначальными декларациями. Но, пожалуй, никогда еще Вайда не предпринимал и столь тотальной, столь безжалостной расправы над своими героями, как в «Земле обетованной», и никогда еще (это в последний раз — никогда!) ситуация их не была столь безнадежной, как на этот раз — на взлете, в полном, казалось бы, согласии с эпохой, с логикой развития истории, без излишнего, обременяющего багажа... В самом деле, только Кароль Боровецкий отмечен неким знаком своей прошлой классовой принадлежности. Компаньоны его и вовсе не имеют биографий, приходят ниоткуда, из социальной магмы, готовые ко всему и на все, могущественные именно этим — отсутствием каких-либо привязанностей, догм, предрассудков. «У тебя нет ничего, у меня нет ничего, у него нет ничего, у нас нет ничего, но мы должны иметь фабрику»,— этими озорными словами Морица Вельта, самого нищего, самого неприкрепленного из них, начинается собственно сюжет «Земли обетованной», начинается история возвышения, победы и умирания трех компаньонов, презревших различия национальные во имя общности социальной, во имя Дела (именно так, с прописной буквы).

Казалось бы, в «Земле обетованной» Вайда впервые обнаруживает героев, которые не проигрывают. В самом деле, до самого конца, да и после финала, они добиваются той конкретной, ощутимой, измеримой в рублях

и копейках цели, которую поставили в тенистом куровском парке. Их локти оказались острее, чем у конкурентов, ум — изворотливее, выдержка — сильнее, солидарность — теснее. В самом деле, есть фабрика? Есть! Так что же еще?

Казалось бы, вот она, искомая поэтика и нравственность фронтира, пограничного рубежа, о которой давно и безуспешно мечтает Вайда, представляя себе положительного героя. Однако в промышленных пейзажах Лодзи нет места для романтики вестерна, хотя Кароля Боровецкого, надень на него стетсоновскую шляпу, дай ему в руки кольт, вполне можно было бы принять за «рыцаря Дальнего Запада», бесстрашного и безжалостного супермена. Но Вайда доподлинно знает, что эпоха Кмицица ушла безвозвратно, что если и осталось что от этой эпохи, так одно только — самоотверженная мужская солидарность трех мушкетеров — «лодзерменшей». Да и та, если вглядеться внимательнее, окажется на поверку просто акционерным обществом с ограниченной ответственностью, просто одной упряжкой, коалицией, основанной на холодном расчете и безошибочном деловом инстинкте. Каковы бы ни были субъективные намерения Боровецкого — а им и в самом деле движет своеобразная национальная гордость: желание показать пришлым, чужакам, этим евреям, немцам, русским, что промышленник польский не только не уступит чужеземцу, но будет ловчее, а, может быть, если это не слишком помешает делу, то и гуманнее,— все это благие намерения до поры, до времени, до первого столкновения с реальностью, с логикой и мифологией новой формации, с новой иерархией ценностей.

Именно это и становится главным предметом исследования в кинематографической «Земле обетованной» — неторопливый, но неумолимый в своей последовательности и объективной логике процесс обесчеловечивания героя, отшелушивания, отмирания того, что еще недавно составляло его классовое естество — кодекса дворянской чести, евангельских заповедей, многовековой культуры. И всей симпатии Вайды к своему герою недостаточно, чтобы упустить хоть мельчайший симптом этого обесчеловечивания, чтобы дать ему хотя бы один дополнительный шанс в борьбе с самим собой. Ибо не в деньгах, не в прибыли дело: однажды начав свою лихорадочную борьбу за престол хлопкового короля Лодзи, Боровецкий перестает замечать, что цель эта мало-помалу отдаляется, что цель и средства меняются местами, и уже не определить, что важнее, что необходимее. Ибо погоня эта, волчьи законы борьбы требуют не столько даже отказа от нравственных канонов — уж это и он сам и его компаньоны перенесли бы без особого труда, без излишнего драматизма, без внутреннего надлома, — они требуют большего, отказа от себя самого, сознательного умерщвления всей эмоциональной сферы, сведения ее к одному-единственному импульсу, безусловному рефлексу: к рефлексу наживы. А здесь — хороши любые средства.

Достаточно вспомнить один из наиболее драматических эпизодов картины, когда Боровецкий, уже загнанный в угол банкиром Цуккером, пришедшим, чтобы дознаться, действительно ли отцом его будущего ребенка, любовником его вульгарной, истеричной и распутной супруги, является этот непонятно откуда взявшийся христианин-конкурент, когда Цуккер протягивает Карслю икону с ликом божьей матери и требует самой страшной клятвы перед лицом бога, тогда Боровецкий, с неожиданной легкостью и свободой, словно и не было у него за плечами десятилетий истовой веры, словно он дождаться не мог этого освобождения еще от одной стесняющей его химеры, идет на клятвопреступление перед лицом нехристя, получая при этом откровенно мазохистское удовольствие.

Впрочем, эпизод с Цуккером — только один из многих, только более яркая, быть может, деталь медленного, но неуклонного освобождения Боровецкого от уз нравственности. Вайда проводит своего героя по всем кругам промышленного лодзинского ада — по сколоченным на скорую руку фабрикам и торговым складам, по патриархальным конторам еврейских финансистов и гуртовщиков, по изысканным, почти ганзейским

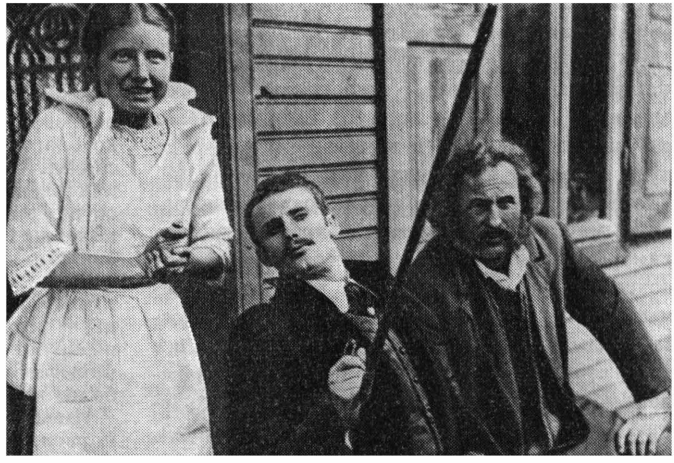
дворцам немецких промышленников. И в каждом круге Боровецкий оставляет часть себя самого, не получая взамен ничего, кроме знания законов этого нового безумного мира, и духом своим, и буквой противоречащего всему тому нравственному кодексу, с которым он совсем еще недавно переступил заставу Лодзи.

В самом деле. Любовь? Романтическая, восторженная, любовь-поклонение — не к женщине даже, а к символу польской женственности? До поры до времени Боровецкий еще может позволить себе это рудиментарное чувство, если оно не слишком мешает его роману с Люси Цуккер, начатому не из страсти, отнюдь — просто Люси может узнать от мужа, от родственников в Берлине, Петербурге и Гамбурге новейшие биржевые ведомости. Люси и Анна могут существовать одновременно — это не возбраняется. Анна — как последнее обязательство перед традицией, перед отцом, перед родом, а Люси — как порождение Дела, города-молоха. Но, едва умрет отец, едва сгорит подожженная цуккеровским подручным фабрика — цель его жизни, едва понадобятся средства для строительства новой, Кароль с легким сердцем, не поморщившись, откажется и от той и от другой, и от католички и от иудейки, чтобы вступить в брак с наследницей скоробогача, немкой-протестанткой Мадой Мюллер, чтобы переехать в ослепительно великолепный мюллеровский дворец, чтобы начать все сначала.

Солидарность? И это Кароль может себе позволить, во всяком случае — по отношению к компаньонам, хотя в последних эпизодах картины и Мориц и Макс мало-помалу превращаются просто в фигурантов. Однако вовне, по отношению к другим, Боровецкий знает твердо: кредит портит отношения, а кроме того, средства могут и самому понадобиться в любую минуту. И всей его человеческой симпатии к разоряющемуся коллеге, последнему промышленнику-идеалисту Травиньскому, недостаточно, чтобы одолжить ничтожные пятнадцать тысяч рублей, чтобы уберечь его от краха, от неминуемого самоубийства.

Не убий? Быть может, Боровецкий и не убьет никого собственными руками, быть может, потому и станет завершением его краха отданный в финале приказ — стрелять в забастовщиков. Но чужая кровь и чужая жизнь прилипают к его рукам с того самого момента, как е г о машины на е г о фабрике начинают «перемалывать» кости и мясо е г о рабочих.

«Земля обетованная»



Вайда выстраивает старательно перекомпонованный роман Реймонта словно не по законам драматургии — по евангельским заповедям, по перелистанным и отброшенным за ненадобностью страницам катехизиса — от этого избавился, этим пренебрег, это преодолел,— постепенно и неукоснительно очищая Боровецкого от ненужного балласта нравственности, освобождая и очищая его душу, сводя ее к единственному вектору — погоне за прибылью, за местом под закопченным лодзинским солнцем, в апокалиптическом мире гремящих, чавкающих, плюющихся, калечащих человека машин и механизмов. На первый взгляд может показаться, что Вайда оказывает дурную услугу своему любимому актеру: Ольбрыхский играет в «Земле обетованной» словно бы «одну краску», теряя оттенки, нюансы, полутона. Однако именно это и оказывается ключом к характеру. Ведь в отличие от своих компаньонов, в отличие от Морица Вельта, пришедшего ниоткуда и потому не знающего сомнений и колебаний, купающегося в волнах бизнеса, который для него — единственная возможность национальной и социальной эмансипации, Боровецкий каждой клеткой своей чувствует преступную, препятствующую успеху связь с прошлым. И потому он прозорливее, а в конечном счете, талантливее и безжалостнее своих коллег. Ему приходится бороться не только против окружающей реальности, но и против себя самого.

Но потому и победа его оборачивается поражением. Боровецкий, отказывающийся от иллюзий во имя реальности, во имя Дела, не успевает заметить и понять, что где-то по пути к успеху произошла неуловимая подмена иллюзий, что на смену иллюзиям анахроничным приходят иллюзии современные; что химеры, мифы и предрассудки национального подсознания могут являться в обличьях самых неожиданных, не переставая при этом оставаться химерами; что результат остается все тем же: победа, сколь бы полной она ни казалась, оборачивается внутренним опустошением, гибелью личности, земля обетованная, ради которой было принесено в жертву все человеческое, оказывается на деле мертвой пустыней, по которой бродят, не находя выхода, такие же, как и он сам, мертвые победители.

Поэтому и взялся Вайда за роман Реймонта, по сути представляющий собой не панегирик, а безжалостный и печальный памфлет на супермена из Лодзи.

«Правдивый фильм о войне»

Печать Норвегии о совместной норвежско-советской постановке «Под каменным небом»

В одном из крупнейших кинотеатров Осло «Клингенберг», в кинотеатрах Киркенеса, Тромсе, Тронхейма, Бергена и других городов Норвегии состоялась торжественная премьера художественного фильма «Под каменным небом». Лента является результатом совместного творчества советских и норвежских кинематографистов и посвящается 30-летию освобождения Северной Норвегии советскими войсками от фашистских оккупантов и 30-летию Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне.

Б основу фильма положены действительные события октября 1944 года. Отступая под натиском советских войск, гитлеровцы применяли в Норвегии «тактику выжженной земли». Спасаясь, норвежцы уходили в горы, прятались в каменоломнях, штольнях. В фильме отражен один из эпизодов военного времени — спасение от верной гибели более двух тысяч жителей Киркенеса и окрестных хуторов, скрывавшихся в штольнях рудника. Только благодаря мужеству и героизму советских солдат, бок о бок с которыми сражались и норвежцы, удалось вовремя предотвратить осуществление чудовищных планов фашистов, пытавшихся взорвать штольню вместе с находившимися в ней людьми.

Фильм, посвященный войне,— всегда волнующее событие. Если же это не просто картина, а результат совместного труда товарищей по оружию (фильм показывает, как это товарищество рождалось), то его создание тем более превращается в событие.

Именно таким событием для советского и норвежского кино и стал фильм «Под каменным небом», созданный режиссерами Кнутом

«Под каменным небом»

Андерсеном (киностудия «Тимфильм», Норвегия) и Игорем Масленниковым («Ленфильм»).

Этим и объясняется интерес, проявленный в Норвегии к фильму как во время съемок, так и после выхода его на экраны.

Норвежская печать уделила много внимания норвежско-советской постановке, посвятив картине обширные статьи, многочисленные рецензии и заметки.

«Монументальным, правдивым произведением, повествующим о драматическом эпизоде войны», назвала фильм издающаяся в норвежской столице газета «Моргенбладет». Газета отмечает большую степень достоверности в изображении исторических событий:

«Нас волнует жизнь людей, заключенных в штольне, встреча в сумерках между норвежским рыболовным ботом и советской подводной лодкой, встречи советских разведчиков с представителями местного населения. В фильме правдиво передана атмосфера тех времен».

Газета «Афтенпостен» пишет:

«На премьеру фильма в городе Клингенберге были приглашены люди, которые в действительности пережили события, показанные в фильме. Среди них были директор одной из школ города Турбьерн Карлсен и его жена Ханна. Оба заявили, что фильм произвел на них очень большое впечатление и что им понравилось больше всего то, что события, показанные в фильме, практически полностью соответствуют тем событиям, которые происходили в действительности».

На бережное отношение к историческим фактам обращает внимание и газета «Дагбладет»:

«Фильм является серьезным монументальным произведением искусства... Люди, сами находившиеся в те времена в штольнях, сходятся во мнении, что обстановка воспроизведена с достоверностью, которая внушает уважение, хотя, естественно, само действие фильма сделано более динамичным».

Все рецензенты подчеркивают, что масштабность изображения не заслонила отдельных, ярко «выписанных» персонажей.

«Оба режиссера удачно соединили массовые сцены с более интимными эпизодами, основанными на отношениях между людьми. Характер, индивидуальность каждого героя раскрываются в ряде нелегких ситуаций»,— отмечает «Дагбладет».

«Авторы сценария С. Хельмебакк и Ю. Нагибин и режиссеры фильма решили положить исторические факты в основу свободного поэтического рассказа», — указывает «Адрессеависен».

Точность в передаче характеров реально существовавших людей, в расстановке акцентов и оценок — заслуга слаженного актерского коллектива.

В фильме снимались популярные советские и норвежские актеры — Николай Бурляев, Евгений Леонов, Анатолий Солоницын, Олег Янковский, Арне Ли, Коре Таннвик, Веслемей Хаслунд.

«В фильме много примеров превосходного исполнения ролей многими артистами,— пишет «Моргенбладет».— Например, зловещая роль немецкого полковника, командира гарнизона, превосходно сыграна Анатолием Солоницыным. Евгений Леонов создал великолепный образ командира советских освободительных войск. Из норвежских исполнителей следует выделить Арне Ли в роли мэра города, В. Хаслунд в роли его жены. Интересен Коре Таннвик в роли одного из разведчиков. Его русского друга так же хорошо играет Николай Бурляев».

Норвежский филолог, специалист по русскому языку и литературе Марит Кристенсен, принимавшая участие в работе над фильмом, заявила, представляя прибывших в Норвегию на премьеру советских артистов:

«Занятые в фильме советские артисты убеждают своим высоким мастерством. Кроме того, они очень интересные люди в повседневной жизни. Для меня было большим удовольствием работать с ними».

«Советские и норвежские актеры внесли большой вклад в работу над фильмом. Арне Ли в роли нацистского мэра поистине великолепен. Он создал глубоко трагический образ»,— пишет «Адрессеависен».

Все газеты единодушно подчеркивают, что образ мэра города (Арне Ли), вся семья которого томится в находящейся под угрозой взрыва штольне, и холодного и расчетливого немецкого полковника (Анатолий Солоницын) — несомненные удачи фильма.

Характерно мнение о советских кинематографистах норвежского киноактера Коре Таннвика, сыгравшего в фильме роль молодого норвежца, который бежал из оккупированного гитлеровцами Киркенеса в СССР и вернулся, чтобы бороться с фашистами в рядах норвежского Сопротивления.

«Совместная работа с русскими — хорошая школа» — так называется интервью с Коре Таннвиком, опубликованное в газете «Адрессеависен».

Норвежский актер заявил:

«Русские — высокопрофессиональные кинематографисты, и каждый из них — специалист, на каком бы участке производства он ни был занят. Взять хотя бы моего коллегу по фильму Николая Бурляева. У него за плечами около двадцати фильмов. Кроме того, он закончил четырехлетнее театральное училище и четыре года учился на режиссерском факультете. Такого рода подготовка обеспечивает высокое качество работы. И я уверен, что совместная работа с кинематографистами СССР была хорошей школой для норвежских кинематографистов».

«При создании военного фильма в наше время трудно избежать поверхностности в работе и внешних эффектов.

В этом фильме ни того, ни другого нет. Он последователен, в нем нет эффектов ради самих эффектов, он хорошо сбалансирован и сыгран»,— подчеркивает «Моргенбладет».

Газеты отмечают, что наиболее запоминающиеся сцены фильма — это сцены, полные внутреннего напряжения: спасение штольни — буквально в последнюю секунду — от взрыва, выход спасенных людей на поверхность, эпизод, когда томящиеся под землей люди слушают транслируемую из Лондона речь короля.

Печать обращает внимание на тщательность в передаче отдельных мелочей, на добросовестную работу всего съемочного коллектива.

«Фильм сделан на высоком техническом уровне. Его создатели с большим вниманием отнеслись к подбору всего реквизита, к достоверности массовых сцен с использованием статистов»,— пишет «Адрессеависен».

Норвежские газеты единодушны в оценках фильма «Под каменным небом».

«Этот фильм — во многих отношениях значительное произведение киноискусства. Он богат драматическими ситуациями, держит зрителя в напряжении и... воспроизводит правдивую картину военной драмы в Северной Норвегии. Этот фильм пользуется заслуженным успехом у зрителей»,— таково мнение всех рецензентов.

А. Гельман

Премия

«Премия». Слева направо: Батарцев — В. Самойлов, Любаев — В. Сергачев, Кочнов — А. Пашутин, Черников — Л. Дьячков

Ранняя весна.

Небольшой служебный автобус едет через стройку.

Он проезжает мимо недостроенных корпусов, мимо шаровидных установок на высоких постаментах, под железобетонными эстакадами, нагруженными стальными трубами.

На повороте щит—«Очистные сооружения химкомбината. Строительство ведет участок № 2 СУ-33 треста № 101».

В автобусе всего один пассажир — мужчина лет сорока. Он сидит у раскрытого окна, брезентовый плащ с капюшоном расстегнут, на коленях он придерживает портфель.

Это прораб 2-го участка Зюбин Александр Александрович.

Автобус остановился возле прорабской. С перекрытия недостроенного здания девушка в комбинезоне окликнула Зюбина:

— Сан Саныч! Ну как? Привезли?

Вместо ответа Зюбин приподнял и показал портфель.

— Премию привезли! — тут же звонко закричала девушка.— Сейчас будут премию давать! Кончай! Премия!

Известие о премии мгновенно разнеслось по всему участку:

— Мужики! Зюбин премию приволок!

— Бригада! Слушай мою команду! Закруг-ляйсь!

— Антон, Антон, на меня очередь забей!

— Премия приехала, премия!

Зюбин в конторке сидел за своим столом, придвинув его впритык к двери,—получился как бы барьер.

На улице уже образовалась очередь.

Первый в очереди называет себя:

— Комаров.

— Комаров, Комаров, Комаров... — бормотал Зюбин, близоруко всматриваясь в ведомость.— Где же у нас Комаров? Вот он где, Комаров... Расписывайся. Молодец. Раз, два, три, четыре, пять, шесть... — Зюбин отсчитывал ассигнации.— Будь здоров, Комаров! Следующий...

Очередь веселилась:

— Комаров, жена на стреме! Заначку тут отделяй!

— Кому должен — подходи, кто забыл — тому прощаю!

— Антон, ты чего стоишь? У кого рост меньше, чем метр шестьдесят, тому премию не дают! Верно, Сан Саныч?

— Ромашенкова, Ромашенкова, Ромашенкова... — бормотал Зюбин, водя пальцем по ведомости.

Долговязый паренек с усиками шел по участку. Он в брезентовой робе, в руках — вибратор с замотанным шлангом. По тому, как он идет, видно—рабочий день у него уже закончился.

Зюбин увидел его из окна своей конторки. Конторка опустела — очевидно, все рабочие участка премию уже получили. Но ведомости по-прежнему разложены на зюбинском столе.

— Эй, эй! Иди сюда! — Зюбин высунулся в окно.

Паренек остановился.

З ю б и н. Тебя как зовут?

П а р е н е к. Толя Жариков.

З ю б и н. Ты из бригады Потапова?

Ж а р и к о в. Конечно.

З ю б и н. А почему ваша бригада не идет премию получать? Одни вы остались!

Ж а р и к о в. Зачем нам премия? Мы и так богатые!

З ю б и н. Остряк... Беги в бригаду — чтобы летом сюда летели! Пять минут жду!

— А вы не ждите! — на усатой мальчишеской физиономии улыбка до ушей.— Мы премию получать не будем! Точно-точно! Всего хорошего, товарищ начальник!

Зюбин запирает ключом свою конторку. Он сердит и слегка встревожен.

С тем же портфелем под мышкой он проходит мимо навалов грунта, мимо штабелей досок, мимо котлована с начатым фундаментом и оказывается перед рядом зеленых вагончиков. Подходит к одному из них, поднимается на ступеньки и рывком открывает дверь.

Это бытовка бригады Потапова.

Бригада переодевалась после смены. В основном это были молодые парни — человек пятнадцать. Шумно, весело, тесно. Кто-то фыркал под умывальником, кто-то натягивал брюки, стоя босыми ногами на скамейке... И Толя Жариков тоже здесь.

З ю б и н (*возмущенно*). Еще за вами бегать должен! Не можете сначала деньги получить — потом переодеваться? Как все люди!?

Смахнув со стола чью-то кепку, он открыл портфель, шлепнул на стол пачку денег, потом другую, третью, достал ведомость:

— Потапов! Семьдесят рублей! Расписывайся!

Бригадир Вася Потапов стоял перед зеркалом. Белая майка обтягивала его крепкое загорелое тело. Вася причесывался. У него пушистые, любовно взращиваемые усы и ранняя лысина, которую обычно он старательно маскирует.

— Александр Александрович,— равнодушно сказал Потапов, глядя на Зюбина в зеркало,— мы премию получать не будем.

Зюбин посмотрел на него, словно на ненормального.

В джинсах, но еще в носках и потому на цыпочках подошел к Зюбину Толя Жариков, пританцовывая, взглянул через его плечо в ведомость:

— Сколько мне там начислили?.. Да нет, это я так, Александр Александрович, из праздного любопытства! Знаете, деньги так надоели! То клади их в карман, то вынимай из кармана...

Из дальнего угла бытовки кто-то подал веселую реплику, послышался сдавленный смешок, но Потапов метнул всего лишь один взгляд, и все смолкло.

З ю б и н (*обеспокоенно*). Парни, вы доиграетесь! Сдам в кассу — потом побегаете!

П о т а п о в (*натягивая рубашку*). Александр Александрович, мы не шутим. Бригада отказывается от премии. Так что поезжайте себе и спокойненько сдавайте деньги.

З ю б и н (*настороженно*). Может, вы и зарплату получать не будете?

— Зарплату будем получать, — надевая пиджак, успокоил его Потапов.

— Ну спасибо, что хоть зарплату будете!

— Александр Александрович, вы не обижайтесь,— сказал Потапов,— но разъяснения я буду давать только на парткоме.

Зюбин занервничал.

— Я все-таки еще прораб у вас! Я должен знать, что у меня творится на участке? Или не должен?

— Узнаете на парткоме,— очень спокойно ответил Потапов.

— Так... Значит, эта акция направлена против меня. Ну, спасибо, спасибо, Потапов. Если уж я к вам плохо отношусь — тогда не знаю!

— Александр Александрович, это не против вас.

— А против кого? Ну, скажи, скажи?

— Я сказал: разъяснения дам только на парткоме. Пошли, ребята!

И бригада ушла. Толя на прощанье ласково помахал рукой. Один в вагончике, Зюбин в растерянности стоял над разбросанными по столу пачками денег.

Утро следующего дня.

Котлован.

Бригада Потапова ставила опалубку для бетонирования большого круглого фундамента под трубу.

Прораб Зюбин подвел к краю котлована молоденькую женщину — сотрудницу отдела труда и зарплаты.

З ю б и н (*показывает вниз*). Вот он.

И Зюбин тут же ушел. Женщина, поколебавшись мгновение, крикнула:

— Товарищ Потапов! Можно вас на минуточку?

Сотрудница и Потапов наверху, на краю котлована.

С о т р у д н и ц а (*наивно*). Скажите, это правда — что ваша бригада от премии отказалась?

П о т а п о в. Правда.

С о т р у д н и ц а. А что у вас случилось?

П о т а п о в. Секрет.

С о т р у д н и ц а. По-моему, вас никто не обижал — насколько мне известно. С нарядами все в порядке? Зюбин закрыл наряды?

Потапов. Закрыл.

Сотрудница. Нормально закрыл?

Потапов. Нормально.

Сотрудница (*осторожно*). Значит, к отделу труда и зарплаты у вас претензий нет?

Потапов. Нет.

Сотрудница. Или есть?

Потапов. Не-ету!

Потапов еще не успел спуститься вниз — его окликнули. Табельщица бежала к котловану от конторки и кричала:

— Потапов! Вася! К телефону!

Конторка Зюбина.

Потапов (*по телефону*). ...Да, правильно вас проинформировали. А вот будет партком на днях, я там расскажу... Что же тут плохого? Мы ж не от работы отказываемся — от премии!..

Табельщица (*вбегая*). Потапов, кончай! Из кадров приехали! Тебя требуют!

Потапов (*в трубку*). Ну все — я больше не могу говорить! Не знаю, когда будет партком. Еще не сказали!

Возле конторки — инспектор по кадрам и Потапов.

Инспектор. Значит, я вас попрошу взять сейчас листочек, сесть и написать объяснительную: по какой причине ваша бригада отказалась от премии.

Потапов. Ничего писать не буду.

Инспектор. Почему?

Потапов. Потому что не хочу.

Инспектор. Товарищ Потапов, мы обязаны знать причину отказа. Понимаете?

Потапов. Понимаю. Будет партком — узнаете.

Инспектор. Товарищ Потапов, я не знаю, когда будет партком, а докладывать в трест о причине отказа я обязан сегодня. Сию же минуту.

Потапов. А что такая спешка? Пожар, что ли?

Инспектор. Товарищ Потапов! Не задавайте глупых вопросов. Садитесь и пишите объяснительную.

Табельщица (*высунувшись из окна конторки*). Вася Потапов! Срочно! К телефону!

Потапов, как бы извиняясь, развел перед инспектором руками и побежал.

И так продолжалось до конца смены. Потапов то объяснялся по телефону, то отбивался от настойчивых визитеров — в конторке, перед конторкой, по дороге к котловану...

И вот, наконец, он опять в котловане, среди бригады. Но табельщица, склонившись над котлованом, уже кричала:

— Потапов! Вася! Сейчас из парткома звонили! Велено в понедельник явиться в три часа дня! В понедельник, в три часа дня!

— По-нял! — снизу из котлована ответил Потапов.— Понял!

Понедельник.

По главной магистрали строительства мчался мотоцикл.

Толя Жариков правил, Потапов сидел в коляске. Он в новом костюме, в белой рубашке, выбритый, наглаженный, при галстуке — в лучшем виде.

И Потапов и Толя — оба в мотоциклетных касках.

Их обогнала черная «Волга». В кабине рядом с шофером — немолодой грузный человек в светлом плаще.

— Видал?! — крикнул Толя в ухо Потапову, привстав в коляске.— Управляющий! Тоже на партком!

Азартно взмахнув головой, Толя подбавил газу.

Впереди — железнодорожный переезд.

Прямо перед мотоциклом опустился шлагбаум. «Волга» успела проскочить.

Медленно, медленно тянулся товарный поезд с бесконечным количеством вагонов — вагоны с лесом, вагоны с трубами, кирпичом, железобетоном, оборудованием, еще и еще вагоны, и в довершение — не меньше десятка платформ со щебенкой...

Черная «Волга» подкатила к управлению, притормозила у крыльца. Павел Емельяно-

вич Батарцев, оставив плащ в машине, стремительно вошел в здание. В начале длинного коридора дверь с табличкой «Секретарь». Приоткрыв дверь, Батарцев бросил девушке за машинкой:

— Наташа, я буду в парткоме.

Он быстро пошел по коридору, на ходу кивая здоровающимся сотрудникам.

Члены парткома были уже в сборе.

Столы составлены, как обыкновенно, буквой «Т». За маленьким столом, который у буквы «Т» образовал поперечную перекладину, сидел секретарь парткома треста Лев Алексеевич Соломахин. Это еще сравнительно молодой — не старше Потапова — человек, худощавый, рыжеватый, живой, порывистый от природы, но научившийся сдерживать себя. Он немногословен. Когда ведет партком — вмешивается только при крайней необходимости.

Остальные члены парткома сидели по обе стороны длинного стола. Знаменитый бригадир Олег Кочнов, здоровый, крепкий, лет сорока с небольшим, пришел сюда прямо со смены, не переодевшись; начальник отдела кадров треста Роман Кириллович Любаев — тех же лет, невысокий, спокойный, с доброжелательной улыбкой, начинающий полнеть; главный диспетчер Григорий Иванович Фроловский — уже седой, замкнутый человек, утомленный от каждодневной диспетчерской нервотрепки; начальник планового отдела треста Борис Петрович Шатунов — подвижный, деловитый сорокапятилетний мужчина с умным и немного нервным лицом; крановщица башенного крана Александра Михайловна Мотрошилова — единственная женщина здесь, лет пятидесяти, коренастая, широкоплечая, с обветренным грубоватым лицом и сильной короткой шеей, волосы забраны под вязаный берет.

Отдельно, у приоткрытого окна, выходящего на обширный пустырь, наискось перерезанный свежей траншеей, сидели приглашенные. Это прораб Зюбин и Черников, начальник 33-го стройуправления (того самого, в котором работает Потапов). Зюбин — в обычной своей рабочей одежде, на соседнем стуле — его шляпа. Виктор Николаевич Черников — молодой человек в длинном свитере, очень высокий, худой, долгоносый, чем-то похожий на горнолыжника,— сидел в нескладной позе, приподняв одно колено и обхватив его переплетенными руками, выражение лица холодное и ироничное.

Хотя все уже расселись по своим местам — в комнате еще не ощущалось холодноватого напряжения, присущего началу заседания. Сидели свободно, переговаривались. Кочнов, сидя возле Соломахина, смешно жестикулируя, рассказывал какой-то случай, и Соломахин от души смеялся; Зюбин курил, пуская дым в окошко, Григорий Иванович Фроловский откровенно дремал, бросив седую, тяжелую голову на грудь, Шатунов, не теряя времени, выводил какие-то цифры в блокноте, Черников читал книгу, пристроив ее на колене, а Мотрошилова даже вязала крючком — но при виде Батарцева, смутившись, сунула, не глядя, свое вязанье в продуктовую сумку под столом.

— Ради бога, Лев Алексеевич, извини! — громко сказал Батарцев секретарю парткома Соломахину.

Манера, с которой держался Батарцев, выражала давнюю закоренелую уверенность в том, что каждый его взгляд, жест, поворот головы замечается тотчас, воспринимается с определенным значением и что слова его никогда не остаются неуслышанными.

— А вы не опоздали, Павел Емельянович! — поспешил отметить Любаев.— Самого главного человека еще нет!

— Потапова нет? — удивился Батарцев.— Может, он уже и парткому не доверяет? Прямо министру решил докладывать?

Он прошел вдоль стола, издалека протягивая Соломахину — первому — руку.

Соломахин (*с появлением Батарцева он сразу стал сдержаннее, суше*). Утром виделись, Павел Емельянович...

Батарцев. Ну, с секретарем парткома лишний раз поздороваться не грех! (*Пожимает Соломахину руку и поворачивается к сидящему у окна Черникову.*) Виктор Николае-

вич, ты разберись там с этой бригадой, что такое, что за круговая порука? Сегодня они от премии отказались, завтра еще что-нибудь придумают. (*Говоря это, он поздоровался с Черниковым, заодно пожал руку Зюбину, который сидел рядом. Зюбину.*) И вы, товарищ Зюбин! Вы там прораб или как? (*Черникову*). Он премию получил, Виктор Николаевич?

Черников (*отчужденно*). Получил.

Батарцев (*не обращая внимания на неприветливость Черникова*). А вот напрасно, понимаешь! У него там черт знает что творится, а он премию получает!.. (*Поворачивается к Мотрошиловой.*) А ты, голубушка, чего здесь? (*Соломахину.*) Лев Алексеевич, она у нас должна быть где? В Польше?

Соломахин. В Болгарии. В четверг выезжают.

Батарцев (*Мотрошиловой*). Ты смотри мне там, не загуляй! Мужу-то наготовила обедов на две недели?

Мотрошилова. Ничего, в столовку походит!

Батарцев (*основательно встряхивая руку Кочнова*). Вот ты, сам бригадир, как думаешь, чего там мудрит Потапов?

Кочнов (*хмуро*). Павел Емельянович, у меня от своих дел голова трещит! Вы меня на поликлинику бросили, а там завал... в общем, я насчет Первого мая не ручаюсь!

Батарцев. Ты брось! Сегодня опять звонили — я сказал: к Первому мая будет! Они — не верим! А я говорю — я туда Кочнова перевел, лучшую бригаду каменщиков! Тогда, говорят, другое дело. Понял? Управляющему не верят, а Кочнову верят! (*Шатунову, который сидит рядом с Кочновым.*) Вот так, Борис Петрович. Мы с тобой сколько эту премию выбивали, чуть не на коленях стояли в главке — а нам ее швыряют обратно!

Он шумно опустился на стул возле Любаева.

В это время в дверь постучали.

Потапов и Толя — запыхавшиеся от бега, уже без мотоциклетных касок — стояли посреди комнаты. Бросалась в глаза яркая спортивная сумка на «молниях», которая висела у Толи на плече.

Потапов (*от волнения чересчур громко*). Здравствуйте, товарищи! Я Потапов, если кто не знает. Сразу начнем или можно присесть?

Сейчас особенно было заметно, что Толины усы в точности похожи на усы Потапова. Очевидно, это свидетельствовало о глубоком Толином уважении к бригадиру.

Мотрошилова (*строго*). Товарищ Потапов, вам во сколько было велено явиться?

Потапов. Шлагбаум задержал! Только подъехали — товарняк!

Мотрошилова. Товарищ Потапов! Я двадцать пять лет отработала на производстве и ни разу, никуда, ни на одну минуточку не опоздала. Ясно вам?

Потапов промолчал.

Любаев. Он исправится, Александра Михайловна!

Мотрошилова. Вот-вот. Это говорит начальник отдела кадров треста! Потом удивляемся — дисциплина хромает. Как это так? На заседание партийного комитета человек идет! (*Батарцеву.*) И это у нас всюду, Павел Емельянович!..

Соломахин. Садитесь, товарищ Потапов!

Потапов отодвинул от стола стул, что поближе, и сел. Про Толю он внезапно забыл. Толя толкнул его в бок.

Потапов (*вскакивая*). Прошу прощения! Это Толя Жариков. Личный телохранитель и комсорг бригады. Тоже желает поприсутствовать. Если, конечно, можно.

Соломахин (*улыбнувшись*). Можно.

Толя долго пристраивал под столом свою сумку. Затем уселся рядом с Потаповым.

Семь членов парткома выжидательно смотрели на Потапова. Только-только мы увидели, почувствовали едва — какие это разные люди, и вдруг они стали одно целое: партком. От него исходило ощущение единства и силы.

Соломахин. Ну что, товарищ Потапов, давайте, рассказывайте, что у вас там в бригаде стряслось?

Потапов (*загадочно*). У нас в бригаде, Лев Алексеевич, на днях произошла научно-техническая революция!

Л ю б а е в. О-го!

С о л о м а х и н. И выразилась она, значит, в том, что вы от премии отказались?

П о т а п о в. Так ведь всякая революция от чего-нибудь отказывается, Лев Алексеевич. А иначе какая же это революция. Баловство одно.

Б а т а р ц е в. Что же вы, понимаете, целых три дня такую важную новость от нас скрывали?

П о т а п о в. Тактический ход, Павел Емельянович! Вы же как руководитель знаете: мало родить хорошую идею. Надо еще преподнести, верно? А то разболтаешь, потом сам себя не узнаешь! Пришел бы я сюда — а вы уже все знаете, все обсудили, все решили. Неинтересно!

К о ч н о в. Потапов, ты давай ближе к делу!

П о т а п о в. А ты, Кочнов, не подгоняй. Куда скачешь? Тут, кажется, партком, а не ипподром.

С о л о м а х и н. Товарищ Потапов, вы доложите коротко и ясно, почему ваша бригада отказалась от премии?

П о т а п о в (*серьезно*). А потому, Лев Алексеевич, что эта замечательная премия бьет рабочего по карману! Невыгодно нам получать ее, эту премию!

Б а т а р ц е в. Вот это уже интересно!

С о л о м а х и н. Только пока непонятно.

К о ч н о в. Что-то ты, друг, подзагнул. Как это — невыгодно?!

П о т а п о в (*поднялся*). Объясню. Вот. (*Он показал на Толю, и тот проворно привстал.*) Наглядный пример. (*Кочнову.*) Ты знаешь, сколько этот Толя Жариков — третий разряд бетонщика — за год потерял в заработке из-за простоев? Толя, скажи ему.

Т о л я (*радостно*). Четыре сотни!

П о т а п о в (*Кочнову*). Понял? А сколько ему премии начислили? Полста! Тоже за год. Вот какой баланс получается. Это же смешно! На что ему такая премия? Вы ему дайте те четыреста заработать, а потом уже на них накиньте премию. Тогда другое дело. Тогда это будет премия!

Л ю б а е в (*разочарованно*). В огороде бузина, а в Киеве дядька: простои, премии...

К о ч н о в (*морщась*). Ничего не понял! Ну, потерял на простоях — так почему же премию не взять? Пятьдесят рублей — не деньги, что ли? Помешают?

— А,— как маленькому, сказал ему Потапов,— то-то и оно! Премия — ведь как понимать ее надо? Как оценку! Нам же она дадена за третье место по соцсоревнованию! Выходит, оценку нам дали «отлично» или, скажем, «хорошо»! И получается: кладет он (*показал на Толю*) эту премию в карман — значит, с этой оценкой согласен. Признает ее. А что же он признает? С чем он согласен? С простоями? С тем, что четыре сотни потерял?

Ш а т у н о в (*возмущенно*). При чем здесь простои?! Премия-то дана тресту за перевыполнение плана! Премию надо связывать с планом — а вы сюда простои суете! Надо ж разбираться немного! Все-таки бригадир!

П о т а п о в. Одну минуточку! Давайте разберемся, Борис Петрович, что такое премия. Премия, между прочим, это деньги, которые даются человеку сверх основного заработка! Верно?

Ш а т у н о в (*неохотно*). Верно.

П о т а п о в. Так вот. У вас оклад. Для вас эта премия — премия. А для него (*показывает на Толю*) — нет. Потому что он сдельщик. У него бетона нет — он в прогаре. Еще чего-то нет — он в прогаре. Для него простои — это как вычет из зарплаты. Недоработал — недозаработал! Он четыреста рублей не добрал до основного заработка! Какая ж это для него премия? Для него — это подачка. И насмешка — если хотите знать!

Б а т а р ц е в. А ведь он правильно рассуждает, Борис Петрович! (*Соломахину.*) Ты понял, Лев Алексеевич, ход его мысли?

Соломахин не ответил. Даже когда говорили другие — он внимательно смотрел на Потапова.

Ш а т у н о в. Он неправильно рассуждает! Он недоволен заработками — это ясно. И ясно еще одно — в тридцать третьем управлении, которым руководит уважаемый Виктор Николаевич Черников (*язвительный кивок головы в сторону Черникова*), он не нашел ответа

на свои вопросы. А почему? Почему, минуя своего прямого начальника, Потапов вынужден обращаться в партком треста? Я хотел бы знать, как расценивает этот факт Черников.

Черников (*холодно*). Я нормально расцениваю этот факт. Очевидно, вера в партком у Потапова сильнее, чем вера в меня, и это, по-моему, вполне естественно. Или вы бы хотели, чтобы было наоборот?

У Фроловского, сидевшего с полуприкрытыми глазами и безразличным выражением лица, неожиданно вырвался короткий смешок.

— Но он все равно рассуждает неправильно! — слегка смешавшись, упорно продолжал Шатунов.— Премия и потери из-за простоев — разные вещи. Они не соприкасаются!

Соломахин. Это у вас в плановом отделе они не соприкасаются! А у него в кармане — соприкасаются!

Батарцев (*Шатунову, оживленно*). Вот именно! (*Соломахину.*) Другое дело, что я на сегодняшний день не могу сделать так, чтобы у него простоев не было...

Его перебивает телефонный звонок.

Соломахин (*подняв трубку*). Слушаю! Кого? У нас заседание парткома, товарищ. (*Пожав плечами, Потапову.*) Из бригады вас просят.

Потапов (*быстро подходит, берет трубку*). Ну, что такое? Да ничего неизвестно, я только вошел! Клади трубку на место! (*И сам бросил трубку.*) Прошу прощения.

Батарцев (*подчеркнуто выждав, пока Потапов усядется на место. Соломахину*). Понимаешь, Лев Алексеевич, премию я еще могу организовать, а вот работу бесперебойную... (*развел руками*). Тресту на сегодняшний день недопоставлено материалов по одиннадцати позициям! (*Потапову, доверительно.*) Конечно, кое-какие внутренние резервы имеются, товарищ Потапов. И я попрошу сегодня Виктора Николаевича, мы его специально сюда пригласили, посмотреть внимательно и сделать все возможное, чтобы в этой бригаде простои сократились до минимума. (*Поворачивается к Черникову.*) Просто я прошу тебя, Виктор Николаевич, обратить особенное внимание на эту бригаду. Дай ей все, что надо! Дай! (*Потапову.*) Сколько у вас человек?

Потапов. Семнадцать.

Толя (*шепотом*). Кто звонил?

Потапов (*шепотом*). Никто.

Батарцев. Я вам скажу — чтобы семнадцать человек рабочего класса единогласно отказались от премии, от живых денег,— это о многом говорит! Я имею в виду — о многом хорошем! Значит, там есть дружба, есть авторитет бригадира, есть определенный уровень, между прочим, культуры, образования. И поэтому, Виктор Николаевич, и вы, товарищ Зюбин, давайте с этими людьми работать умно. (*Потапову.*) Вы член партии?

Потапов. Да.

Батарцев. Я прошу вас правильно понять одну вещь. В строительстве в настоящее время происходят крупные, серьезные перемены. И в области планирования, и в области финансирования, и в области снабжения. Но на сегодняшний день этот процесс перемен еще не завершен. И не потому, что кто-то тормозит. Просто масштабы строительства в стране огромные, проблемы очень сложные, и они не могут решиться так быстро, как нам хотелось бы. Понимаете?.. Конечно, я могу наказать Черникова, наказать Зюбина! Но я знаю и вы знаете, что эти товарищи во многом не виноваты. Я знаю, что начальник вашего управления Виктор Николаевич все делает, что в его силах. Талантливейший инженер, между прочим! (*Черников чуть заметно поморщился.*) Он как-то просидел одну ночь над чертежами и утром преподнес тресту тринадцать тысяч рублей чистой прибыли! А вот (*показывает на Фроловского*) сидит главный диспетчер Григорий Иванович. (*Фроловскому.*) Проснись, Гриша, я о тебе! (*Потапову.*) Мы с ним уже четырнадцать лет неразлучны — стройка за стройкой... Так вот, он раньше всех приходит на работу и позже всех уходит с работы. А когда он наконец появляется в своей квартире — за ним следом телефонные звонки! Как рой пчел!.. Я к чему это говорю? Не все зависит от нас. Конечно, вам до этого дела нет — вы пришли работать и хотите рабо-

тать. (*Всем.*) Между прочим, должен вам сказать, товарищи, что простои — это нарушение Конституции! Он (*показывает на Толю*), согласно Конституции, обязан и имеет право в течение полных восьми часов работать, то есть в течение полных восьми часов зарабатывать! (*Потапову.*) И вы правильно делаете, что ставите вопрос жестко. Чем жестче вы будете ставить вопросы, тем лучше у нас будут мозги крутиться!..

Соломахин (*перебивает*). Павел Емельянович! По-моему, Потапов еще хочет что-то сказать!

Черников улыбнулся.

Батарцев (*недовольно*). Не знаю. По-моему, он сказал все. Он сказал: мы молодые, крепкие, здоровые ребята — мы желаем отдавать в полную силу и получать в полную меру! Партком на это так же конкретно и четко отвечает: поручается Виктору Николаевичу Черникову лично разобраться и принять меры к тому, чтобы бригада товарища Потапова с простоями больше не зналась. И все! Так, товарищ Потапов?

Потапов (*медленно*). Это, конечно, можно—одну или две бригады поставить в особые условия, дать заработать. Только мы сюда не за этим пришли, Павел Емельянович. Мы не крохоборы. Нам вообще непонятно, как при таких огромных простоях — они же по всему тресту! — план оказался перевыполненным? Что это за план такой?

Батарцев (*сухо*). Я слушаю, слушаю.

Потапов. Так я вопрос задал.

Батарцев (*помолчав*). Товарищ Потапов. Я очень не люблю чувствовать себя идиотом — мне уже за пятьдесят. (*Соломахину.*) Он же прекрасно знает, почему трест перевыполнил план. (*Потапову.*) Или я ошибаюсь?

Потапов. Допустим, знаю.

Батарцев (*раздраженно*). Знаете или не знаете?

Потапов. Знаю.

Батарцев. Что вы знаете?

Потапов. Я знаю, что в начале года у нас был другой план. Который мы не выполнили. А год прошел — и задним числом нам тот план скостили. И пожалуйста — новый план перевыполнен, третье место по соцсоревнованию! Так уж надо было побольше скостить, Павел Емельянович! Дали бы первое место — раз пошло такое «соревнование»!

Батарцев. Что-то, по-моему, вы не в те дебри полезли!

Соломахин. Павел Емельянович...

Батарцев. Да нет, Лев Алексеевич, я ему не затыкаю рот, боже сохрани! Но я просто уже начинаю разочаровываться в человеке. А мне не хотелось бы! (*Потапову.*) Вам известно, почему тресту, как вы выразились, «план скостили»?

Потапов. Известно. Была бумага отправлена — что трест не выполнил план исключительно по объективным причинам. Цемента не было, не было труб, не было леса, субподрядчики плохо работали...

Батарцев. Правильно говорите.

Потапов. А вот сейчас, Павел Емельянович, я скажу неправильно! Не потому мы тот первоначальный план не выполнили, что у нас труб и цемента не было. А потому, что на стройке порядка не было! Не было и нету! И никакого места мы не завоевали! Премия эта — липовая! Хапнули тридцать семь тыщ и радуемся! Вот мы какие хорошие! (*Резко.*) А какими, интересно, мы окажемся, когда придется комбинат сдавать? Или, может, уже отменили пуск в этом году?

Наступило неловкое молчание.

Шатунов торопливо строчил записку: «Вам не кажется, что за его спиной кто-то стоит?» Передал записку Батарцеву.

Батарцев прочел. Разорвал.

Громко кашлянул Черников.

Чтобы вывести заседание из затянувшейся паузы, явно требовалось вмешательство Соломахина, но Соломахин огорченно молчал — машинально рисовал детские домики на листочке перекидного календаря.

Инициативу проявил Любаев.

Любаев (*добродушно*). Товарищ Потапов, вы давно на строительстве?

Потапов. С семнадцати лет. А сейчас мне тридцать два.

Любаев. Значит, это не первая ваша стройка?

П о т а п о в. Конечно. Эта — пятая.

Л ю б а е в. На тех стройках получали премии?

П о т а п о в. Получал.

Л ю б а е в. Не отказывались?

П о т а п о в. Не отказывался.

Л ю б а е в (*поглядел на Батарцева и Соломахина, чтобы привлечь их внимание*). Так неужели наша стройка хуже тех, где вы раньше работали? А, товарищ Потапов?

П о т а п о в (*убежденно*). Хуже! Пожалуйста, я могу для наглядности нарисовать одну неделю нашей работы. Нарисовать?

Любаев неопределенно пожал плечами.

П о т а п о в. Возьмем хотя бы прошлую неделю. В понедельник бригада простояла полсмены без бетона. Во вторник бригада простояла полсмены без бетона. В среду бригада простояла полсмены без бетона. А почему? Цемент на стройке есть, щебенки навалом, песка навалом, бетонный завод на ходу! А мы без бетона сидим. Почему?

Л ю б а е в. Очевидно, потому, что мощности бетонного завода не соответствуют еще нашим потребностям.

П о т а п о в. Так вы мне скажите — Потапов, завтра тебе бетона не будет. Я другим делом займусь. Но мне же этого не говорят. Заявки мои принимают. Говорят — жди, будет бетон! (*Батарцеву.*) И все три дня так, Павел Емельянович. Это что, объективная причина невыполнения плана?

Батарцев молчал.

П о т а п о в. Берем четверг. Толя, я двери когда искал, в четверг или в пятницу?

Т о л я. В четверг.

П о т а п о в. Так вот, четверг. Надо мне поставить три двери. Заявку подал, написал по форме: какие двери, сколько дверей, куда привезти. А дверей нет. Звоню. А мы, говорят, и не собираемся вам двери возить. Как так? Я же заявку подал! Ну и что — заявка, мы двери вообще не возим. Надо — поезжай сам, ищи свои двери. Еду. А что делать? Есть у меня два петеушника — одного взял, и поехали. Приехали. Павел Емельянович, вы давно были на складе столярки?

Б а т а р ц е в (*буркнул*). Ни разу не был.

П о т а п о в. А вы полюбопытствуйте, Павел Емельянович. Очень интересный склад. Там порядок — как после Куликовской битвы. Полдня с этим мальчишкой, с Колькой, искал три двери! И они там были, я их нашел! Это что, тоже объективная причина невыполнения плана, Павел Емельянович?

Батарцев молчал.

П о т а п о в. Берем пятницу. Вообще обхохочешься. Сделали мы один фундамент в компрессорной. Постарались, отлично сделали. Две недели трудились. Приходит представитель заказчика. Братцы, говорит, вы же не тот фундамент сделали! Как не тот? Я чертеж волоку: вот, гляди, тютелька в тютельку! А он: ну что вы, братцы, мы вашему тресту давным-давно выдали другой чертеж! Тут будет импортная машина стоять — этот фундамент не пойдет! Звоним в техотдел: был новый чертеж на фундамент такой-то? Подождите, говорят, поглядим. Поглядели. Да, говорят, такой чертеж у нас имеется, завтра пришлем... Три месяца, Павел Емельянович, не могли переправить чертеж — из треста на участок! Это что, тоже объективная причина невыполнения плана? А теперь — субботу и воскресенье, выходные дни — будем отбойными молотками долбить. Собственными руками уничтожать собственный труд!

Б а т а р ц е в (*по телефону*). Наташа, сейчас же позвоните в техотдел — пусть Осетров свяжется со мной, я в парткоме!

П о т а п о в (*продолжает*). А убыток какой? Фундамент-то тысчонку стоит. Кто за него заплатит? Вы из своего кармана не положите, верно? Не скажете бухгалтеру — я плохо руковожу, денег мне не давайте!

Л ю б а е в (*вежливо*). Товарищ бригадир, вы все-таки думайте, прежде чем сказать. Павел Емельянович за ваш счет не наживается, он не капиталист.

П о т а п о в. Ну и что — не капиталист! Может, нам за то, что мы не капиталисты, надо медали выдавать? Ордена? Премии? (*Любаеву.*) Между прочим, Роман Кириллович, то, что капиталист награбил,— рано или поздно рабочий класс у него заберет! А вот этот фундамент, который мы отбойными мо-

лотками будем долбить, уже никто не заберет! Этой тысчонке — капут!.. А ведь у меня, товарищи члены парткома, половина бригады — пацаны. Их же надо как-то воспитывать, прививать уважение к ремеслу. А на чем прививать? На вот этих примерах? Вы знаете, что мне сказал Колька Шишов, с которым я двери искал? Когда мы возвращались со склада, он говорит: да, коммунизм-то, видать, не скоро построится!

Соломахин. И что вы ему ответили?

Потапов. Ничего не ответил!

Внезапно с места поднялся Шатунов.

Шатунов. Товарищ бригадир, почему вы явились на заседание партийного комитета в нетрезвом виде?

В комнате стало очень тихо.

Соломахин настороженно вскинул голову.

Потапов (*вскочив*). Я?! Вы что? Вы что говорите?!

Шатунов. Я говорю, что вы выпили и в таком виде пришли на партком.

Толя. Как вам не стыдно!

Потапов (*беря себя в руки*). А вы можете это доказать?

Шатунов. А вы — можете доказать? То, что вы говорите, вы можете доказать? На каком основании вы утверждаете, что у треста не было объективных причин для изменения плана? Видите ли, ему двери не привезли! Ну и что? В эту неделю не привезли — в ту привезли! Вы же обвиняете трест в том, что он подложным путем выбил себе премию! (*Батарцеву.*) Он же поэтому отказался от премии! В знак протеста! (*Потапову.*) В таком случае шли бы прямо к прокурору — если здесь жулики! Как можно говорить о делах треста, об огромной организации, насчитывающей три тысячи человек, делать далеко идущие выводы, не имея за душой элементарного представления — что в этом тресте происходит, в какой он живет обстановке, что у него есть, чего у него нету!

Толя толкнул Потапова, шепнул: «Достать?» Потапов, тоже шепотом, ответил: «Сиди тихо».

Любаев. Разрешите, Лев Алексеевич, два слова.

Соломахин кивнул.

Любаев (*повернувшись к Шатунову*). А мне, Борис Петрович, вполне понятно, почему Потапов отказался от премии. И я не нахожу здесь никакого желания охаять трест, я даже в этом не нахожу особенной погони за заработками, за деньгами. Давайте поставим себя на место Потапова. Что видит Потапов каждый день с утра до вечера? Каждый день с утра до вечера он видит то одни, то другие недостатки в работе нашего треста. Действительно, недостатки есть. Я, правда, не стал бы на себя брать такую ответственность — утверждать, что их больше у нас, чем на любой стройке. Но они есть. И Потапов их остро воспринимает. Они его выводят из себя. Они ему мешают нормально работать. В конце концов, они ему просто мешают получать удовольствие, радость от своего труда. Вот что здесь важно!.. Другое дело — способен ли Потапов со своей бригадирской колокольни составить себе объективное представление о положении дел в масштабах треста? Вы поймите, товарищ Потапов, у вас, в результате каждодневного, так сказать, общения с неритмичной подачей бетона и прочим, произошел в сознании некоторый перекос в сторону наших внутренних недостатков. Причем, в этом вы совершенно не виноваты. Потому что каждый человек видит жизнь со своей горки... Что я предлагаю, Лев Алексеевич. Надо кому-нибудь из нас, членов парткома, посетить бригаду. Надо потолковать с товарищами. И я уверен, после такой беседы многое встанет на место.

— Потапов,— жалеючи произнес Кочнов,— ты хоть знаешь, какой главный недостаток у тебя в бригаде?

— Не знаю,— ответил Потапов с вызовом.

— Тогда я тебе скажу. У тебя в бригаде никудышный бригадир. Что значит — тебе не дали бетона? А ну пускай попробуют мне бетона не дать! — Кочнов усмехнулся.— Один раз попробовали: я вышел в ночь, а бетона нет. Так я тогда сел в самосвал — и к директору бетонного завода на квартиру! Организовал ему подъемник в три часа ночи, посадил в машину и — на завод. И бетон был. И до сих пор есть! Чтоб я пошел на склад искать

двери? Извините! Нет дверей — телеграмму в райком партии: «Сижу без дела. Бригадир Кочнов». И будут двери. На сто лет вперед! Ты плохо руководишь бригадой, Потапов. Может быть, не умеешь? Тогда скажи — найдут замену. (*Черникову.*) Пожалуйста, я могу вам сосватать бригадира, Виктор Николаевич. Вот такой парень у меня есть. Огонь! Кочнова за пояс заткнет. Серьезно.

Шатунов все еще не мог успокоиться. Рядом сидела Мотрошилова — он сказал Мотрошиловой:

— Как можно! Как можно с бухты-барахты давать оценку тресту! Сколько самоуверенности должно быть в человеке!

— А все потому, что дисциплины нет! — громко сказала Мотрошилова. И поднялась.— Потапов про простои правду говорит, Павел Емельянович. На сто процентов с ним согласна! Вот у меня был случай. Тридцать первое управление затребовало кран. Причем, как затребовали! Орут! Пишут докладные. Стоим! Где кран?! Значит, погрузили мой кран на трейлер, привезли. Смонтировали. А работы нет. Не нужен им кран, оказывается! Он им только через неделю понадобился. И я эту неделю, честное слово вам говорю, сидела на верхотуре, в кабине, и носочки вязала внучке!..

Шатунов. Дорогая Александра Михайловна, никто же не говорит, что на стройке не бывает простоев! Но вот вы — вы же не стали из этого случая делать выводов по всему тресту?

Мотрошилова. Не стала...

Соломахин (*неожиданно*). Товарищи, по-моему, Потапов все-таки нам еще не все сказал! Не верю я, что человек может вот так прийти на партком, зная, что партком собирается специально по его просьбе, и высказать не более, чем голословные обвинения в адрес треста! Я этому не верю. (*Потапову.*) Я прошу вас — выложите здесь чистосердечно все, что у вас на душе. Я же вижу — вы пришли сюда с каким-то заранее обдуманным планом. Мол, сперва я говорю это, потом я говорю это, потом это... Так вот я прошу — не надо нас прощупывать. Партийный комитет относится к вам с полным уважением. Выкладывайте все свои доводы, предложения, я не знаю, что конкретно, но давайте все, что есть!

Шатунов. Лев Алексеевич, я не понимаю, что вы из него вытягиваете? Ну, вспомнит он еще два случая простоя. И все! Я вообще подозреваю, что товарищи сгоряча отказались от премии, сделали жест, а теперь и рады бы дать задний ход, но уже неудобно. Вот в этом отношении им действительно надо помочь. Чтоб они могли выйти из своей дурацкой ситуации более-менее прилично. Ведь вся стройка уже знает... Надо найти какое-то разумное объяснение — чтоб хотя бы не смеялись над ними! Вот единственный реальный вопрос, который надо решить. Он сделал глупость (*кивнул на Потапова*), а теперь партком должен думать, как ему из этой глупости выкрутиться!

Потапов резко поднялся.

— Толя! — скомандовал он.— Доставай!

И члены парткома увидели: Толя вдруг полез под стол, долго там зачем-то копался и вылез оттуда вместе со своей сумкой. Он поставил ее на стол и начал из нее вытаскивать — рубашку, шахматную доску, книжку под названием «Из жизни пчел», какую-то мотоциклетную деталь... И наконец с самого дна сумки достал две толстые тетради в клеенчатых переплетах.

— Вот! — сказал Толя и передал тетради Потапову.

А вещи стал быстро швырять обратно в сумку.

Потапов (*держа тетради в руке*). Я, Борис Петрович, знаю, что ежели что-то говоришь — надо доказывать. Я, Роман Кириллович, знаю, что с седьмого этажа видно дальше, чем с третьего. А партийный комитет я уважаю — и пришел я сюда не с пустыми руками. Вот в этих тетрадях, Лев Алексеевич, имеются расчеты, которые черным по белому доказывают, что тот первоначальный план трест выполнить мог. Никаких оснований не было план уменьшать! Так что премию мы взяли незаслуженно и незаконно! (*Протягивает Соломахину тетради.*) Пожалуйста!

От бригады Потапова — парткому на память. Только, надеюсь, не на долгую...

Сначала в комнате было очень тихо. Потом — очень шумно. Кто-то встал за спиной Соломахина, чтобы заглянуть в тетрадь, Батарцев взял себе одну тетрадь; окружили, листали, спрашивали. Только один Фроловский был безучастен.

К о ч н о в (*поднялся*). Лев Алексеевич, кажется, мы здесь не в кошки-мышки играем! То он три дня скрывал, почему от премии отрекся, теперь тетрадки под столом прячет! (*Потапову.*) Ты что явился сюда — издеваться над парткомом? Тактикой занимайся у себя в бригаде, а не здесь! (*Соломахину.*) Я предлагаю, учитывая поведение Потапова на парткоме, прекратить это заседание, и пусть идет со своими тетрадками куда хочет!

Кочнов сел.

М о т р о ш и л о в а. Действительно, некрасиво получается. (*Потапову.*) Зачем скрывал-то?

Потапов молчал.

С о л о м а х и н (*негромко*). Товарищи, не стоит нам сейчас становиться в позу обиженных. Давайте заниматься не поведением Потапова, а расчетами Потапова. Речь идет о слишком серьезных вещах.

Батарцев поморщился.

К о ч н о в. Так мы, Лев Алексеевич, партком превратим черт знает во что!

Соломахин не ответил.

Ш а т у н о в (*листая одну из тетрадей*). Товарищ Потапов, у вас какое образование?

П о т а п о в. У меня?

Ш а т у н о в. Да, у вас.

П о т а п о в. У меня в бригаде один человек кончает строительный институт, один на третьем курсе, двое учатся в техникуме... ну, а лично у меня девять классов.

С о л о м а х и н. Значит, эти расчеты делала вся бригада?

П о т а п о в. Да, вся бригада. Под моим руководством.

К о ч н о в. Да никогда я не поверю, чтобы бригада такими делами занималась... весь трест обсчитали!

Л ю б а е в (*очень спокойно*). Олег Иванович, ты не горячись. Меня, например, радуют эти тетради. Понимаете, Лев Алексеевич, даже если эти расчеты не совсем точны, а я в этом не сомневаюсь...

П о т а п о в (*перебивает*). А почему это вы не сомневаетесь?

Л ю б а е в. Да вы не торопитесь, выслушайте сначала! Я же не против вас хочу сказать, наоборот — за вас! Поймите только: провести такого рода анализ даже опытным экономистам не так-то просто. Дело не в том, товарищ Потапов, точны ваши расчеты или не точны...

П о т а п о в (*перебивает*). Как это — не в том? Именно в том!

Л ю б а е в. Вы поймите, уже одно то, что вы, бригада, взяли в руки карандаш, начали считать, одно то, что вы задумались о целом тресте — это уже само по себе говорит о вашем коллективе с самой хорошей стороны! Понимаете? Тут важно само чувство ваше, само стремление, ваше желание вмешаться, не смириться с теми простоями, которые имеют место! Понимаете? (*Соломахину.*) Что я предлагаю, Лев Алексеевич. Сейчас нам дальше вести этот разговор смысла не имеет...

П о т а п о в (*перебивает*). Как — не имеет? Я же вам дал расчеты!

Л ю б а е в. Но расчеты ваши надо проверить! Никто же не может, вот так полистав, сказать — правильно здесь все или неправильно!

П о т а п о в. Что надо проверить — согласен.

Ш а т у н о в (*листая тетрадь*). Товарищ бригадир, где вы взяли такие данные, как общее количество простоев по тресту за год, выработка на одного работающего по месяцам, сводка наличных ресурсов, остатки ресурсов на первое января... причем, у вас тут показано: отдельно материалы, поступившие железнодорожным транспортом. Где вы взяли эти цифры, меня интересует?

П о т а п о в (*не сразу*). На этот вопрос я отвечать не буду.

Ш а т у н о в. Как это — не будете? Я прошу ответить! Зачем же нам разбираться с вашими расчетами, если вы от нас скрываете...

Потапов. Я сказал: на этот вопрос я отвечать не буду. Вы разбирайтесь по существу, а где я взял, у кого — не имеет значения.

Шатунов (*торжественно*). Лев Алексеевич! У меня очень сильные подозрения, что за спиной Потапова кто-то стоит!

Соломахин. Кто же этот злодей, Борис Петрович?

Шатунов. А ваша ирония неуместна, Лев Алексеевич! Я понимаю — вы бы желали, чтобы все, что говорит Потапов, было правдой, и я знаю, зачем вам это надо!

Батарцев (*резко*). Прекратите, Борис Петрович!

Шатунов. Павел Емельянович! Потапов — подставное лицо! Эти данные (*ткнул пальцем в тетрадь*) могли быть взяты или у меня в плановом отделе треста, что совершенно исключено, или у товарища Черникова! Что совершенно не исключено!

Батарцев. Борис Петрович, я вас прошу прекратить. Меня не интересует, где были взяты эти данные.

Шатунов. А меня, Павел Емельянович, это очень интересует! Прошу прощения, но я нахожусь сейчас не у вас в кабинете. Пора положить конец той совершенно невыносимой атмосфере, которую в тресте создал Черников! И я считаю, Павел Емельянович, что вы своей безграничной добротой и терпимостью поощряете его! Я вам об этом не раз говорил. Ведь работать невозможно! Любое указание, любое распоряжение отделов треста Черниковым торпедируется! Все принимается в штыки! Все берется под подозрение! А с тех пор, как Черников потерял надежду занять пост главного инженера треста, стало просто невыносимо! Короче говоря, Лев Алексеевич, прошу вас, несмотря на ваши личные симпатии к Черникову и те большие надежды, которые вы возлагаете на его исключительные таланты, внести в этот вопрос полную ясность: я хочу знать, кто дал цифры Потапову!

Соломахин (*спокойно, негромко*). Я вас очень прошу, товарищ Потапов,— объясните партийному комитету, где вы взяли данные, о которых спрашивает Борис Петрович. Возник вопрос — надо его снять и идти дальше.

Потапов. Лев Алексеевич, я не могу этого сделать. Ну не могу, понимаете?

Соломахин (*Черникову*). Виктор Николаевич, может, вы нам что-нибудь скажете?

Черников молчит.

Шатунов. А вы напрасно молчите, Виктор Николаевич! То, что я здесь сказал, опровергнуть невозможно!

Черников (*усмехнувшись*). Зачем же вы требуете от меня каких-то слов — если опровергнуть невозможно?

Шатунов. Значит, вы согласны? (*Ткнул в тетради.*) Ваша работа?

Черников молчит.

Шатунов. Молчание — знак согласия, Виктор Николаевич!

Черников (*холодно*). Борис Петрович, я инженер. Я предпочел бы более точную логику, чем логика поговорок.

Шатунов. Значит, вы не согласны?

Черников молчит.

Любаев (*как всегда, добродушно*). Товарищ Потапов, я сейчас вот о чем подумал — поскольку ваша бригада в тридцать третьем управлении, логично было бы сделать вам анализ не всего треста, а своего родного управления. Так ведь? А вы почему-то оставили управление в стороне и взяли трест. Как это объяснить, товарищ Потапов?

Потапов. Это объясняется очень просто, Роман Кириллович. Мы пытались сделать расчеты по управлению, но у нас ничего не вышло. Я когда в Мурманске работал — у нас трест был в Москве, и там все на управлении замыкалось, а здесь — нет. Тут же все в руках треста. Бетон, все склады, чертежное хозяйство, отдел комплектации. Тут хозяин всему трест. От управления мало зависит.

Любаев. Тогда такой вопрос — вам известно было, что между начальником вашего управления Виктором Николаевичем и руководством треста существуют трения?..

Батарцев (*перебивает*). Прекратите! (*Шатунову.*) Кому мы можем поручить проверку расчетов Потапова, Борис Петрович?

Шатунов (*сухо*). Милениной.

Батарцев. Очень хорошо. Дина Павловна Миленина — это лучший экономист треста, товарищ Потапов.

Соломахин. Я думаю, что для ускорения дела, Павел Емельянович, надо двух человек назначать.

Шатунов (*вскочив*). Вы уже не доверяете моим сотрудникам?!! Дина Павловна честнейший человек! Или вы мне не доверяете? Что вообще происходит?

Батарцев (*поднялся*). Успокойтесь, Борис Петрович! Пусть будет два человека. Кто второй, Лев Алексеевич?

Соломахин. Я подумаю и завтра сообщу.

Батарцев. Хорошо. Теперь давайте срок назначим. Я предлагаю две недели. Не возражаете, Лев Алексеевич?

Соломахин. Не возражаю.

Батарцев (*поворачивается к Потапову*). Значит, товарищ Потапов, давайте еще раз уточним позиции. Вы ставите вопрос о том, что тресту был необоснованно скорректирован план. Так?

Потапов. Так.

Батарцев. Доказательством чему служат вот эти две тетради. Так?

Потапов. Так.

Батарцев. Теперь мы вашему анализу делаем наш анализ и через две недели докладываем вам результат. Так?

Потапов. Так.

Батарцев. Все? Есть еще вопросы, жалобы, пожелания?

Потапов (*Соломахину*). Лев Алексеевич, у меня есть просьба.

Соломахин. Какая просьба?

Потапов. Я прошу партком задержаться на десять минут. Я сейчас приведу человека, который давал нам цифры...

Потапов бежал через пустырь, к соседнему зданию. Он бежал с непокрытой головой, в распахнутом пиджаке, вольно, широко размахивая руками на бегу. Вот он с разбега перепрыгнул траншею, оглянулся и побежал дальше, отбрасывая носком сапога встречные камешки...

В парткоме был перерыв.

Фроловский сидел за столом Соломахина, разговаривал по телефону.

Фроловский (*в трубку*). ...Я тебя прошу — зайди к дежурной по станции и проследи, чтоб не было составлено акта на простой вагонов. Алё! Подари ей шоколадку от моего имени, ладно? Не забудь!.. Ну, если нет простоя — не надо дарить шоколадку, естественно! (*Звонит второй телефон, Фроловский берет трубку — теперь у него оба уха заняты трубками.*) Слушаю! Потапова позвать? А его нету здесь. Нет, не кончился партком. Потапов будет минут через десять. Хорошо — передам. (*Кладет трубку второго телефона и продолжает по первому.*) А как цемент — весь разгрузили?..

Черников сидел на своем месте — читал книжку в яркой обложке. Ее он вновь извлек из большого черного портфеля, прислоненного к ножке стула.

Толя заинтересованно кружил вокруг Черникова — пытался разглядеть название то снизу, присев на корточки, то заглядывая через черниковское плечо. Наконец не выдержал, спросил:

— Виктор Николаевич, вы что читаете?

Черников посмотрел на Толю и сказал, нарочно коверкая слово:

— Дюдюктив!

К парткому примыкала крошечная комнатка — это был трестовский радиоузел, заставленный аппаратурой.

За столом сидели Соломахин и Батарцев.

Батарцев, еле сдерживая раздражение, вертел в руках наушники.

Батарцев. Лев Алексеевич, я хочу понять — что происходит?

Соломахин. В каком смысле?

Батарцев. А в том смысле, что я хотел бы знать — чего ты добиваешься? Ты очень странно и непонятно для меня ведешь сегодня партком. Решил поднять большой шум вокруг этой истории?

Соломахин. А вы бы как хотели? Не поднимать шума?

Батарцев зачем-то подул в наушники, затем надел их.

Батарцев. Я, дорогой мой, всегда хочу одного: чтобы у нас с тобой по любому вопросу было одно мнение, а не два!

Соломахин (*сдержанно*). У меня окончательного мнения пока еще нет. Я хочу разобраться.

Батарцев. Разбираться надо тоже с умом!..

Толя сидел на подоконнике, болтая ногами, и незаметно для остальных поглядывал в оконные стекла, искал в них свое усатое отражение.

Тут же оказалась Александра Михайловна Мотрошилова — она поочередно снимала с батареи свои не до конца отмытые сапоги и медленно рукой прощупывала их внутри. Сапоги еще были влажные — вздохнув, она опять стала их пристраивать за шторкой.

Мотрошилова. А Потапов ваш женатый?

Толя (*солидно*). А как же! На Лиде. Она в детском саду работает. Вообще-то она маляр четвертого разряда, но Машка у них болеет всю дорогу, и Лида нянечкой устроилась в Машкин детсад. В заработке они потеряли, конечно, но зато надежнее. И Танька там же.

Мотрошилова. Какая Танька?

Толя. Ну, вторая. А может, первая. Они с Машкой близнецы...

Шатунов продолжал изучать тетради Потапова — он изучал их основательно, надев очки, вооружившись уже двумя авторучками — очевидно, с чернилами разного цвета. Выписывал какие-то цифры в блокнот, что-то в уме подсчитывал, прикидывал, вспоминал...

Любаев как бы в задумчивости бродил по комнате, прислушиваясь к разговорам, ненадолго подходя то к одной, то к другой группе. Больше всего его интересовала комнатка радиоузла: он проходил мимо неплотно прикрытой двери чаще всего и здесь замедлял шаг, прислушиваясь, но явно ничего не слышал.

Радиоузел.

Батарцев (*в наушниках*). Лев Алексеевич, дорогой! Твоя беда в том, что ты чувствуешь себя над коллективом, а не внутри коллектива!

Соломахин. Я чувствую себя секретарем парткома. Не больше, но и не меньше. А вы хотели бы, чтобы партком находился на правах одного из отделов треста. Есть производственный отдел, плановый отдел, отдел комплектации — и наряду с ними есть еще и партком.

Батарцев засмеялся, стащил наушники.

Батарцев. Побойся бога, Лев Алексеевич! Ты что, всерьез считаешь — я стремлюсь подмять под себя партком? Ведь я ни одной планерки, ни одного совещания не начинаю, пока ты не сядешь рядом! Спроси любого начальника отдела — сколько раз бывало: придут с бумагой, а я не подписываю — идите, говорю, в партком и согласуйте с Львом Алексеевичем! Я ни одного решения не принимаю без согласования с парткомом, лично с тобой!

Соломахин. А Черников?

Батарцев. Что — Черников? Нельзя Черникова главным инженером. Я хотел, но нельзя.

Соломахин. Потому что Борис Петрович поставил ультиматум — он или Черников?

Батарцев (*задушевно*). Лев Алексеевич, я Витю Черникова люблю. Ты его знаешь год, а я — ого сколько! Но Витя Черников умудрился восстановить против себя все управление треста. Если сделать его главным — в этом здании начнется... это самое... бой быков! Коррида! А мы, Лев Алексеевич, вышли сейчас на финиш — девять месяцев до пуска осталось! И в пусковом году мне нужен трест единый, как кулак!.. А ты говоришь — я партком зажимаю... Я же, наоборот, стараюсь сейчас любую мелочь согласовывать, чтобы было полное единство!

Соломахин. Правильно. Вы очень любите согласовывать со мной пустячки, третьестепенные вопросы. А когда речь заходит о вещах принципиальных?

Батарцев. Например?

С о л о м а х и н. Например, еще месяц назад, оказывается, производственный отдел представил вам анализ, согласно которому пуск комбината находится под серьезной угрозой срыва! А я узнал об этом только сегодня, да и то совершенно случайно!

Батарцев опять рассмеялся:

— Лев Алексеевич, пуск — это такая вещь, которая всегда будет находиться под какой-нибудь угрозой! А мы с тобой должны умудриться и исхитриться, несмотря на все угрозы — пустить комбинат! И мы это сделаем! Но только не надо самим себе палки в колеса вставлять! Потаповские тетрадки — это дела прошлого года. Понимаешь? А нам с тобой сейчас надо смотреть вперед, а не назад!..

Кочнов сердито курил у дверей коридора.

Зюбин разговаривал с Фроловским.

— ...А я тут еще учиться решил, на старости лет! Черников меня сам и сагитировал... он понимает, а новый придет — мне, скажет, прораб нужен, а не заочник. Понимаете?

Ф р о л о в с к и й. А Черников что, точно увольняется?

З ю б и н. По всему получается — уйдет он теперь...

В партком заглянула какая-то женщина — поискала кого-то глазами и снова исчезла за дверью. Но через мгновение все-таки нерешительно вошла в комнату.

Это была молодая, лет тридцати женщина, видимо, из числа здешних сотрудников — судя по резиновым, как у всех тут, сапогам и свернутому в трубку чертежу, который она держала в руках. Она уже уходила домой — на ней было пальто, мягкое, светлое, свободного покроя, и маленькая меховая шапочка.

— О! — возбужденно закричал при виде ее Любаев.— Борис Петрович, к тебе! Здравствуйте, Дина Павловна.

Шатунов поднял голову, снял очки.

— Дина Павловна! — обрадовался он.— Вам уже передали? Видите? — он хлопнул ладонью по тетрадям.— Напились, с позволения сказать, экономисты...

Она не садилась, слушала стоя.

Ее увидел Батарцев — они с Соломахиным выходили из комнатки радиоузла.

— А ты говоришь — Борис! — с упреком сказал Батарцев Соломахину, продолжая их спор.— Смотри! Не успели решить — а она уже здесь, Миленина, уже он объясняет ей задание... и во всем он так! (*Подойдя, Миленину.*) День добрый, Дина Павловна! Как квартира новая? Даже на новоселье не пригласила! — шутливо пожаловался он Соломахину.— А книг, говорят, у нее, книг... читать все равно некогда, хоть поглядеть бы! (*Миленину.*) А? Позволите?

Она неловко повела рукой — мол, заходите, всегда буду рада.

— Лев Алексеевич, все в порядке! — в дверях стоял возбужденный Потапов.

— Подождите,— не понял Соломахин,— вы же пошли человека звать!

— А я позвал! Вот — человек!

И Потапов кивком головы указал на Миленину.

Ш а т у н о в (*еще не веря*). Вы, Дина Павловна? Вы? Почему же вы мне не сказали? Дина Павловна, дорогая! Почему вы от меня это скрыли?!

Миленина молчала.

Потапов стоял за ее спиной, за спиной Потапова стояла Толя — готовые в каждую минуту вмешаться и прийти на помощь.

Все окружили их.

Б а т а р ц е в. Ничего не понимаю!

С о л о м а х и н. Садитесь, товарищи, продолжим!

Сели — но кто где, прежнего порядка уже не было. Миленина продолжала стоять.

Б а т а р ц е в (*нетерпеливо*). Так ваше участие в этих расчетах в чем, собственно, заключается?

М и л е н и н а (*негромко*). Ну... сама идея, сам принцип такого анализа принадлежит бригаде. Принцип довольно оригинальный. Они начали копать снизу, с простоев. И все расчеты делали они. Конечно, я во многом помогала — кое-какими коэффициентами, да-

ла им все необходимые цифры... в конце я все расчеты тщательно проверила. Они безукоризненны.

Батарцев больше вопросов не задавал.

К о ч н о в. А почему, простите, именно к вам обратились?

М о т р о ш и л о в а. Вот-вот!

М и л е н и н а. Я по совместительству преподаю математику на подготовительных курсах... туда ходят ребята из этой бригады, Толя Жариков, например (*кивнула в сторону Толи*), Валера Фроловский (*Григорий Иванович Фроловский в этом месте неловко кашлянул*). Они попросили меня помочь. А потом познакомили меня с Василием Трифоновичем (*улыбнулась Потапову*).

Б а т а р ц е в (*перебивая, ошарашенно Фроловскому*). Так это у него в бригаде твой парень?

Ф р о л о в с к и й. У него.

Б а т а р ц е в (*Потапову*). У тебя?

П о т а п о в. У меня.

Б а т а р ц е в (*Фроловскому*). И тоже от премии отказался?

Фроловский опустил голову.

Б а т а р ц е в (*Фроловскому*). Гриша, как же так? Ты, выходит, все знал, в курсе дела! Не пришел, не предупредил... И тут сидишь молчишь!

Фроловский не ответил.

Б а т а р ц е в. Ну и денек! Открытие за открытием!

С о л о м а х и н. Дина Павловна, в чем, по вашему мнению, ценность этого анализа?

Батарцев быстро взглянул на Соломахина.

М и л е н и н а. В том, что он провел четкую разграничительную линию между тем, что зависело от нас, и тем, что от нас не зависело. Насколько мне известно, идея этого анализа возникла у ребят после одного серьезного спора: одни говорили — «у нас вообще так», порядка, мол, не было, нет и не будет, а другие, в том числе и Василий Трифонович, всю вину возлагали на руководство стройки. (*Повернулась к Потапову.*) Ничего, что я все рассказываю?

П о т а п о в. Ничего, ничего.

М и л е н и н а (*продолжает*). Главный вывод этого анализа я бы сформулировала так: оказывается, мы страдаем не столько от дефицита стройматериалов, сколько от собственной неорганизованности.

Виктор Николаевич Черников улыбнулся.

М о т р о ш и л о в а. Что же получается — руководство треста сознательно пошло на обман, чтобы премию выбить? (*Милениной.*) Так надо понимать?

Ф р о л о в с к и й (*вспомнив, перебивает*). Я прошу прощения. (*Потапову.*) Вас просили позвонить в бригаду. Обязательно.

Потапов махнул рукой.

М и л е н и н а. Я не могу сказать, чтобы здесь был сознательный, заранее обдуманный обман. Действительно, определенные недостатки в снабжении есть. Но расчетов никто не делал точных, а желание, чтобы все было хорошо, эти недостатки сильно преувеличивало... Когда Василий Трифонович первый раз объяснил мне, какой они задумали анализ, я была очень удивлена. Зачем он? Зачем доказывать, что мы плохие? Мы-то в отделе привыкли думать всегда наоборот: как доказать, что мы лучше других. Это же наш трест!.. А у рабочих, оказывается, обзор гораздо просторнее, и они гораздо объективнее, гораздо спокойнее смотрят, строже смотрят на свою стройку... У них этого трестовского патриотизма гораздо меньше... (*Мотрошиловой.*) Вы меня про руководство спрашиваете? Я, например, уверена — если бы такой расчет (*показала на тетрадки*) был у Павла Емельяновича на столе до того, как он ходатайствовал об изменении плана, он не стал бы этого делать.

Л ю б а е в. Но почему вы все-таки не сказали Борису Петровичу? Это же не просто так! Серьезнейшие расчеты! Почему вы ему не сказали? Что делаются такие расчеты, что они есть?

Миленина не ответила.

Шатунов сокрушенно покачал головой.

Б а т а р ц е в. А почему Потапов из вашего участия делал тайну? Это уже совсем непонятно!

М и л е н и н а (*оглядываясь на Потапова*). Нет, тут совсем другое. Я думала, Павел

Емельянович, что когда расчеты будут готовы, мы пойдем к вам, покажем, объясним...

Батарцев (*нетерпеливо*). Почему же вы так не сделали?!

Миленина. Я сейчас объясню... На днях ко мне пришли ребята. Всей бригадой. Василий Трифонович сказал — поскольку сейчас дают премию, бригада решила от нее отказаться. Он сказал, что я тоже должна так сделать. Раз они так решили — очевидно, это имело смысл. Но я... я не смогла. (*Смутившись.*) Я не из-за премии, конечно... в смысле не из-за денег... просто я как-то не умею, не готова к таким... в общем, мне показалось, что это неправильно. Мы там даже поспорили, и даже из бригады кое-кто со мной согласился (*оглянувшись на Потапова*)... Василий Трифонович, ничего, что я рассказываю? (*Потапов кивнул.*) Но потом они все же остались при своем решении. А я отказалась. После этого — я так думаю — Василий Трифонович и не стал упоминать мое имя. Может быть, он подумал, что я боюсь неприятностей, не знаю. Во всяком случае, я ему не поручала делать тайну из моего участия...

Соломахин. Дина Павловна, вы близко узнали бригаду — какое же у вас от нее впечатление?

Миленина. Ребята, по-моему, очень толковые. Искренние, честные. До всего хотят докопаться, понять... Видите ли, я жила здесь на стройке довольно одиноко, а теперь у меня есть друзья. (*Улыбнулась.*) Недавно на охоту меня взяли. Я первый раз в жизни стреляла. В утку.

Батарцев (*с горечью*). Целились в утку, а попали в трест!

Миленина (*помолчав, тихо*). В утку я не попала...

Соломахин. Спасибо, Дина Павловна, что пришли и помогли нам разобраться. И спасибо еще за то, что вы были так внимательны, когда рабочие к вам обратились за консультацией и за помощью.

Миленина. До свиданья.

Какое-то время все молчали.

Вдруг затрещал селектор. Соломахин нажал клавишу.

Голос из селектора. Павел Емельянович, это Осетров.

Батарцев (*раздраженно*). Что такое?

Осетров. Я не знаю. Мне передали — срочно с вами связаться.

Батарцев. Правильно вам передали. Почему был задержан чертеж на фундамент для компрессорной? Почему такое совершенно непростительное безобразие?!!

Осетров. Я все понимаю, Павел Емельянович. Так получилось. Прошу прощения.

Батарцев. Так вот, чтоб вы еще лучше понимали, — в субботу возьмете весь свой отдел, в полном составе, и к восьми утра прибудете на компрессорную! В распоряжение бригадира Потапова! Он вам вручит отбойные молотки и будете долбить свой никому теперь не нужный фундамент! Вам ясно?

Осетров. Ясно...

Батарцев. Имейте в виду, я лично приеду на площадку и буду смотреть, как вы долбите!

Батарцев выключил селектор.

Поднялся Потапов:

— Я хочу уточнить, Павел Емельянович. Наши расчеты теперь не надо больше проверять? Или как?

Молчание.

Потапов. Выходит, не надо. Тогда я хочу, Лев Алексеевич, внести от имени бригады предложение. Можно?

Соломахин. Пожалуйста.

Потапов. Значит, так. Поскольку план нам скостили неправильно, моя бригада предлагает поставить вопрос перед главком, чтобы перевыполнение плана нам зачеркнули! И восстановили тот старый план, который мы могли выполнить, но не выполнили. Чтоб было все по правде. Второе. Поскольку премия липовая, моя бригада предлагает всю премию вернуть обратно в госбанк! Все тридцать семь тыщ! Это чужие деньги, это не наши деньги. И надо их вернуть! Вот такое у нас предложение, Лев Алексеевич. Оно принято едино-

гласно на собрании бригады. (*Потапов достал из внутреннего кармана пиджака сложенный листочек.*) Вот протокол.

Батарцев тяжело вздохнул.

К о ч н о в. Это что ты предлагаешь — деньги у людей обратно забрать?

П о т а п о в. Да, забрать.

К о ч н о в. Ты вообще соображаешь, что говоришь? Ты знаешь, что может быть, если такое сделать?

П о т а п о в. А что может быть?

К о ч н о в. А все, что угодно! Люди что тебе, игрушки? То дали, то забрали! Вот ты семнадцать лет на стройках — был хоть один такой случай?

П о т а п о в. Не было. Ну и что? А мы поставим так вопрос — и будет! И тогда что-то изменится на этой стройке! Когда мы вернем премию все до одного, когда нам зачеркнут перевыполнение, когда из хороших мы станем плохими, как и есть по правде, и весь этот позор переживем — а позор большой будет! — тогда дела пойдут по-другому... Так что, Лев Алексеевич, я предложение внес и прошу решить: принимается оно или не принимается!

Молчание.

Б а т а р ц е в. О-хо-хо! Ты знаешь, Лев Алексеевич, о чем я сейчас подумал? Ведь скоро настанет такое время — в недалеком будущем,— когда никто не захочет садиться, так сказать, в руководящие кресла!..

Ф р о л о в с к и й (*усмехнувшись*). По-моему, ты преувеличиваешь, Павел Емельянович...

Б а т а р ц е в. Не знаю, не знаю. Может быть, преувеличиваю, а может быть, и приуменьшаю. Но я бы сейчас с величайшим удовольствием поменялся с ним (*показывает на Потапова*) местами. И чтобы не он, а я — встал и сказал: у меня есть одно предложение! Премию вернуть, перевыполнение зачеркнуть, а управляющего трестом Потапова — перечеркнуть! Я просто хочу себя почувствовать в положении человека, который может подняться и вот так сказать! Я никогда не был в таком положении. В сорок пятом вернулся с фронта, мне было двадцать три года. Год проработал на заводе. Четыре года институт. И все! А потом время от времени кто-то поднимался и говорил—Батарцева надо перечеркнуть! Я всегда был виноват. Я тот, который виноват! (*Фроловскому.*) Напрасно своего Валеру в институт толкаешь, Гриша! Он сколько у нас работает?

Ф р о л о в с к и й. Восемь месяцев.

Б а т а р ц е в. Пожалуйста! Мальчишка проработал восемь месяцев, и он уже отказался от премии! Уже от его имени — ведь от его имени тоже! — здесь сидит бригадир и говорит: перечеркнуть Батарцева, перечеркнуть Соломахина!.. Ну вот ты, Лев Алексеевич, ты как относишься к его предложению? Если так — по первому движению души?

С о л о м а х и н (*помолчав*). Я думаю, Павел Емельянович, что если мы примем предложение Потапова — это будет правильно.

Б а т а р ц е в. Так... Хорошо! (*Поднялся и начал ходить взад-вперед по комнате вдоль стола.*) Спасибо за откровенность, Лев Алексеевич! (*Остановился перед Соломахиным.*) Но только объясни мне, пожалуйста, почему так получается: он — за, ты — за, а я — против? Всей душой против! Почему ты такой свободный человек, а я весь, понимаешь, в цепях и этих самых... веригах?! Почему?

С о л о м а х и н. Павел Емельянович, давайте послушаем членов парткома. Вы уже знаете, что я «за», я знаю, что вы «против», послушаем других товарищей.

Батарцев резко отодвинул стул и сел.

Первым говорил Кочнов:

— Я не знаю — был кто из вас на площадке, когда премию давали? Товарищи дорогие, это же был праздник! Люди были рады, довольны, по-человечески все восприняли! А теперь что? Допустим, все тут правильно (*показал на тетрадки*). Допустим. Но при чем — люди, при чем рабочие? Я категорически против предложения Потапова, Лев Алексеевич! Как хотите рассуждайте, но рабочие не виноваты!

С о л о м а х и н. А как же нам быть с этими тетрадями?

К о ч н о в. А вы их в сейф положите, Лев Алексеевич, и пускай там на здоровьичко

лежат. Поздно теперь ручками махать! Если надо кого-то наказать — давайте накажем. Давайте! Но забирать деньги — нельзя. Лев Алексеевич — это рабочие. Понимаете?

Потапов. Ну и что — рабочие? Они что — бестолочи? Или как? Не чепай его, а то взбрыкнется? Рабочий!.. Не надо, Кочнов, пугать рабочими. Я — не пугало и ты — не пугало. Пожалуйста — соберите всех бригадиров стройки, я буду сам объяснять. Почему надо от этой премии отказаться. Почему эта премия — ни рабочему лично, ни государству лично — невыгодная!

Кочнов. А я считаю, что рабочие эту премию заслужили. Вот просто так — заслужили и все! Ну хотя бы тем, что они были готовы и тот, первоначальный план выполнить и перевыполнить! От них не зависело. Они бы сделали. И еще сделают!

Соломахин. Премия все-таки выдается за реальные результаты, а не за желаемые и не за возможные в принципе.

Кочнов. Но эта премия уже выдана, Лев Алексеевич. Вы-да-на!

Встал Любаев:

— Товарищи, давайте поймем одно. Чего добивается Василий Трифонович? Он хочет, чтобы в тресте было больше порядка. В связи с этим, что я предлагаю, Лев Алексеевич? Необходимо выработать серьезный, продуманный план мероприятий по улучшению организации труда на стройке. Предварительно составить анкеты, раздать рабочим, бригадирам, мастерам, послать делегации...

Потапов (*перебивает*). Я не согласен!

Любаев. Почему это вы не согласны?

Потапов. Потому что у нас таких планов, мероприятий — навалом! Оргтехмероприятий. Мероприятий по улучшению качества. Мероприятий по улучшению количества. А толку нет никакого!

Любаев. Хорошо, давайте сделаем так. Соберем всех инженерно-технических работников треста и попросим товарища Потапова Василия Трифоновича, исходя из этих расчетов (*показал на тетради*), выступить перед ними с докладом. Я считаю, что это будет иметь большое воздействие. И вообще это хорошо — когда рабочий, как равный, выступает перед инженерами! Лев Алексеевич, вы согласны?

Потапов (*едко*). Роман Кириллович, а чего уж мелочиться — инженеров треста собирать? Давайте соберем начальников главков, министров, ученых, а я встану перед ними — как равный — и буду их уму-разуму учить! А потом по телевидению всем покажем! На весь Союз! Прогремим! А Александра Михайловна в это время будет на спицах носочки внучке вязать — в кабине башенного крана!

Любаев. Уважаемый Василий Трифонович, как я понимаю, вы внесли свое предложение для того, чтобы заострить вопрос. И в этом случае я ваше предложение приветствую! Если же вы действительно хотите, чтобы тресту снова корректировали план и прочее... тогда, извините, мне непонятен исток ваших действий! Показные жесты никому не нужны, Василий Трифонович!..

Потапов. Короче говоря, вы против?

Любаев. В таком случае — да. Против.

Поднялась Мотрошилова:

— Я опять насчет дисциплины скажу, Павел Емельянович. У нас на стройке, Павел Емельянович, нет слова «нельзя». Все можно у нас. Опоздать на работу можно — ничего не будет. Прогулять можно... чертеж, видите, тоже можно не прислать вовремя, тоже ничего не будет. Наш трест, Павел Емельянович, двор без забора — везде можно пройти! А когда все можно — коллектива не получится. Даже муж и жена, если все можно, уже не будет семьи... Вот я крановщица. Мой кран по рельсам ходит: отсюда — и до сих пор. И высоту имеет определенную. Так и в тресте: надо, чтобы рельсы были по всем вопросам. (*Толе.*) Во, улыбается! Дисциплина, рельсы, свободы нет... Ты свободно думай, куда рельсы эти проложить и какие, а что они нужны — это уж точно!..

Любаев (*перебивает*). Александра Михайловна! Вы скажите, как к предложению Потапова относитесь?

Мотрошилова. Хорошо отношусь!.. Толковое предложение. Когда у людей высчитывать начнут — каждый задумается. По-

чему дают премию — люди не спрашивают, а почему отнимают — спросят! И это хорошо!

Резко зазвонил телефон. Трубку поднял Любаев.

Л ю б а е в (*в трубку*). Слушаю!.. Потапов не может подойти к телефону! Идет партком! (*Кладет трубку, всем.*) Товарищи, давайте закругляться, а то бригада Потапова явится сюда в полном составе — продемонстрировать единство!

Соломахин кивнул Фроловскому.

Фроловский поднялся.

Павел Емельянович на секунду заглянул ему в глаза и отвернулся.

Ф р о л о в с к и й. Тяжелый вопрос сегодня решается у нас, товарищи. На мой взгляд, он вот в чем состоит. Как бы вам объяснить? Например, один мужчина может разрешить своей жене пойти в кино с соседом. Он считает, что это нормально. А другой мужчина — стоит его жене улыбнуться кому-то, так он такой скандал устроит, что стены в доме дрожат. И это он считает вполне нормальным. Весь вопрос в том, где у нас в душе проходит граница между допустимым и недопустимым!.. Знаете, у меня уже на днях был один партком. Дома. Вечером прихожу — жена сообщает: так и так, у нас новости, Валерка отказался от премии, вся бригада у них отказалась. Я поднял его с кровати — «Это правда?» — «Правда, папа». Так вот, завтра утром, говорю, ты пойдешь и получишь свою премию! И больше в этой бригаде ноги твоей не будет! А он стоит передо мной в трусиках: «Я могу уйти из дома, папа, но из бригады не уйду!» Дело дошло до того, что жена кинулась нас разнимать!.. А что, собственно, произошло? Столкнулись две границы! Между допустимым и недопустимым!.. Я всю ночь проговорил со своим сыном. Как мужчина с мужчиной. И как работник треста с работником треста! Так вот, там, у меня дома за столом, прав был мой сын! А здесь, за этим столом, прав Потапов! (*Батарцеву.*) Паша... Я не знаю, как это случилось... Но с каких-то пор ненормальное ты считаешь нормальным, недопустимое — допустимым, неположенное — положенным!.. Вчера Валерка говорит: «Ну, что, папа, ты, конечно, завтра выступишь против нашей бригады?» — «А почему ты так думаешь?» «А потому,— говорит,— что Павлу Емельяновичу наш поступок наверняка не понравится, а ты против Павла Емельяновича никогда в жизни не пойдешь». Вот так прямо в лоб и сказал. И добавил: «Я могу тебе, папа, совет дать. Ты завтра в партком не ходи. Скажи — заболел». А у самого рожа ехидная и хитрая до ужаса. Вот такие дела, Павел Емельянович. Извини меня, но я за предложение Потапова.

Дошла очередь до Шатунова. Из членов парткома он был последним.

Ш а т у н о в. Я тебя, Григорий Иванович, слушал и никак не мог понять — где я, собственно, нахожусь: в институте благородных девиц или на крупном современном производстве? Как-никак, мы деловые люди. Не очень, правда, еще деловые, но все-таки! Мы должны быть честными, но мы не должны быть глупыми! А вы посмотрите, в каком идиотском положении мы можем сейчас оказаться. Совсем недавно мы доказывали, требовали, умоляли — измените нам план! С большим трудом главк пошел нам навстречу. С большим трудом! А теперь мы должны поехать в этот же главк, потупить глазки и таким тоненьким голоском сказать: тут у нас один бригадир посчитал, что, оказывается, план мы выполнить могли, так что, пожалуйста, восстановите его... Это же скандал! Все наши отношения с главком немедленно летят к черту! Ведь после того, как главк подписал нам изменение плана,— он за это отвечает больше, чем мы! Вы понимаете, что отсюда вытекает? Товарищи, давайте не витать в облаках! Для нас очень важно то обстоятельство, что руководство главка относится к тресту доброжелательно. Это отражается и на снабжении, и на фонде заработной платы, и на других жизненно важных вещах! Ведь пока еще не роботы решают вопросы, а люди. И нам очень важно, чтобы те люди, которые решают вопросы, уважали нас... Тут Дина Павловна говорила: мы слишком любим свой трест. Да, любим! Это закон жизни — стараться, чтобы твоя организация выглядела лучше! И этот

закон главк понимает. А вот то, что предлагает Потапов,— этого главк не поймет!.. Так же нельзя! Пришел Потапов, принес две тетрадочки, и сразу все пошло вверх тормашками! А если бы товарищ Потапов не работал в нашем тресте? Если бы нам немножко меньше повезло в жизни? Тогда бы, очевидно, вопрос не стоял. Значит, все зависит от одного человека?..

Соломахин. Один человек — это не так мало, Борис Петрович. Вот, скажем, взять вас. Если бы на вашем месте был другой...

Шатунов (*не удержался*). Если бы на моем месте был другой — вас бы давно всех разогнали!

Шатунов сел.

Соломахин (*обращается к Зюбину*). У вас что-нибудь будет?

Зюбин, который за все время не произнес ни слова, встал:

— Тут Павел Емельянович упрекнул меня премией. Дескать, я ее не заслужил. Так вот, Павел Емельянович,— завтра утром я свою премию сдам обратно в кассу. Можете меня снимать — я пойду работать к Потапову в бригаду. Простым бетонщиком. Вы, Павел Емельянович, наверное, не знаете, что значит на нашей стройке работать прорабом. Это значит, Павел Емельянович, бегать с утра до вечера высунув язык, как собака! Я здесь с первого колышка — и не было ни одного дня нормального, спокойного!

Зюбин сел, но тут же встал снова:

— И еще я хочу сказать Кочнову. Запомни, Кочнов, тебе до Потапова далеко. Ты только за себя. Хватать за горло — твой метод. Но уже скоро такие бригадиры, как ты, уйдут в тень... Не улыбайся. Ты в передовиках ходишь только потому, что на стройке порядка нет!

Зюбин снова сел — на этот раз уже окончательно.

Соломахин (*Черникову*). Виктор Николаевич...

Черников (*не сразу*). Как я понимаю, если предложение Потапова будет принято, Павла Емельяновича снимут с работы. (*Помолчав.*) Я от всей души поддерживаю это предложение.

Шатунов (*вскочив*). Вы карьерист! Вы бы всех тут уволили — одного себя оставили! Когда вам светила должность главного инженера — вы поддакивали Павлу Емельяновичу! А теперь осмелели? Рано хороните! (*Резко повернулся к Соломахину.*) Это вы виноваты, что партком принимает такой оборот! Лично вы! Поторопились! «Я — за!» Вы что думаете — если свою точку зрения как секретарь парткома высказали первым — вас обязательно поддержат?!

Соломахин. Успокойтесь. Ничего страшного не происходит.

Шатунов. Значит, вы согласны с заявлением Черникова?

Соломахин. Я считаю — надо сначала выслушать Черникова.

Шатунов. А по-моему, сейчас не время обсуждать этот вопрос!

Соломахин (*Черникову*). Прошу вас, Виктор Николаевич...

Черников. А мне больше сказать нечего.

Поднялся Батарцев:

— Пока Павла Емельяновича еще не уволили из треста, он, с вашего позволения, скажет несколько слов. Честно говоря, я не ожидал, что наш сегодняшний разговор зайдет так далеко. И не буду скрывать, я в некоторой растерянности. От многого, что я здесь сегодня видел и слышал. Но раз уж пошло в эту сторону, то, я думаю, надо идти до конца... Вы, товарищ Потапов, и понятия не имеете, в какой момент, в какое сложное переплетение обстоятельств вы вклинились со своими тетрадочками!.. Я собирался доложить об этом членам парткома несколько позже, не сегодня, но вот придется сделать это сейчас. (*Посмотрел на Соломахина.*) Вы все знаете, что к концу этого года страна ждет от нас пуска комбината. Та продукция, которую будут здесь выпускать, уже расписана, разнаряжена на десятки предприятий. И даже за рубеж!.. И вот я должен вам сообщить — пуск комбината под угрозой срыва! (*Соломахин вскинул голову. Батарцев прямо встретил*

его взгляд.) Да, Лев Алексеевич, к сожалению, дела обстоят именно так... В этих условиях нам придется, товарищи, пускать комбинат без некоторых объектов...

Соломахин (*непроизвольно*). Вот оно что!

Батарцев. Да! Без центральной лаборатории. Без ремонтно-механической базы. И без очистных сооружений. Другого выхода нет!..

Соломахин. Павел Емельянович! Нам никто не позволит пускать комбинат в урезанном виде!

Батарцев (*резко*). А почему нам позволили три года назад начинать строить этот комбинат задом наперед? Труб не было! Технической документации не было! А план был! И вместо того, чтобы сначала провести подземные коммуникации, построить дороги, построить базу — я начал возводить здания, цеха, класть стены! А между прочим, начало стройки, чтоб вы знали,— это ген! Из которого потом все дальнейшее произрастает! Вы посмотрите на нашу площадку — все перекопано, перерыто, вся технология нарушена! А почему? Потому что мы так начали!.. (*Чуть спокойнее.*) Так вот, товарищ Потапов. Пока вы с Милениной делали свой анализ (*показывает на тетради*), он (*кивнул на Шатунова*) сидел ночами и делал другой расчет! Расчет, доказывающий, что с первого дня строительства мы были поставлены в такие условия, которые дают нам сегодня право настаивать на изъятии из пускового комплекса некоторых объектов!..

Соломахин. А почему партийный комитет ничего не знает об этом расчете?

Батарцев. Потому что он еще не готов, Лев Алексеевич. Я от партийного комитета ничего не скрывал и скрывать не намерен. Хотя ты меня в этом сильно подозреваешь. (*Потапову.*) Я не хочу сказать, что здесь (*показал на тетради*) — неправда. Если брать отдельно тот год, который здесь (*опять похлопал по тетрадям*) отражен — то все точно. Все правда. Но эта правда в немалой степени порождена той правдой, которую в своем анализе показывает Борис Петрович. Вы все учли — за исключением того момента, что стройка была технологически начата неверно... А теперь представьте, что и ваши тетрадочки, и расчет Бориса Петровича — он на днях будет готов, — вместе и одновременно поступят в главк! Товарищи, скажут нам, в чем дело? Вот у вас какие резервы (*он потряс тетрадками Потапова*), вот где собака зарыта! В вашем неумении организовать труд людей! А не в том, что вы что-то не так начали! И ходатайство наше об изменении пускового комплекса будет отклонено! Пускайте, скажут! Полностью, как надо, пускайте, и никаких гвоздей!.. Стройка будет поставлена в тяжелейшее положение. (*Соломахину.*) Полного пуска все равно не будет, Лев Алексеевич! А будет кошмар штурмовщины, причем бесполезной... (*Потапову.*) Я вас прошу, очень вас прошу, товарищ Потапов,— и как человек, проживший на свете пятьдесят два года, и как управляющий трестом,— заберите свои тетради! Снимите с повестки дня свое предложение! Поверьте мне — это будет во всех отношениях и правильно и справедливо. Поверьте, что я прошу вас об этом не потому, что боюсь наказания за срыв пуска. Во всяком случае, не только поэтому. У меня все.

Наступило молчание.

Соломахин, было, встрепенулся, хотел что-то сказать, но не стал. Очевидно, он решил сначала послушать,что ответит управляющему Потапов.

Все сейчас смотрели на Потапова.

Потапов (*негромко, Батарцеву*). Зачем же вы начали, Павел Емельянович?

Батарцев. Что зачем я начал?

Потапов. Стройку зачем вы начали?

Батарцев (*улыбнувшись*). Вы, наверное, думаете, что если я управляющий, так я уже все могу? У меня был приказ. Был план!

Потапов. И вы не сопротивлялись?

Батарцев. Чему я должен был сопротивляться?

Потапов. Ну, чтоб не начинать в этих условиях. Вы же знали наперед, чем дело кончится.

Батарцев. Сопротивлялся, товарищ Потапов, как же вы думаете! Конечно, сопротивлялся!

Потапов. А как вы это делали, Павел Емельянович?

Батарцев. В главке разговаривал, с руководством главка: втолковывал, доказывал! Матом даже ругался!

Потапов. А они?

Батарцев. А они меня по спине хлопали: ничего, ничего, все будет нормально...

Потапов. А вы?

Батарцев. Что я?

Потапов. Но вы же могли поставить вопрос ребром. В крайнем случае написать заявление: или отодвиньте начало строительства, пока не будет все, что положено, или сымайте с должности.

Кочнов. А ты, оказывается, Потапов, наивный парень! Ну и сняли бы Павла Емельяновича. Пришел бы другой — и начал!

Потапов. Не скажи! Когда вопрос ребром ставится, люди начинают думать. Прояснение в мозгах происходит — когда вопрос ребром ставится.

Любаев. Ну, это же несерьезно, Василий Трифонович. Заявление, ребром... вы опять рассуждаете с горки бригадира.

Потапов. А вы гляньте, что получается, Роман Кириллович. Павел Емельянович — со своей горки — говорил тут, что у меня простои потому, что у нас вообще с планированием плохо. А я вот вижу — со своей горки,— что именно Павел Емельянович тем, что начал стройку, когда ее начинать нельзя было, это самое планирование и запутал. (*Батарцеву.*) Тут крупная промашка с вашей стороны допущена, Павел Емельянович...

Батарцев (*Потапову, мягко*). Вот здесь сидит начальник ваш — Виктор Николаевич. Вы уже поняли, что относится он ко мне далеко не дружелюбно. Но даже он вам скажет, как я не хотел тогда начинать стройку. В чем угодно я грешен, но только не в этом.

Черников. Вы неточно выразились, Павел Емельянович. Это неправда, что вы не хотели. Вы хотели не хотеть. Три года назад, примерно на этом месте, где мы сейчас сидим, стояли вы, я, Григорий Иванович и Шатунов. Эта земля тогда еще не нюхала бетона. Ничего еще не было — ни хорошей работы, ни плохой работы. Просто была земля, и стояли четыре человека, которым поручили на этой земле построить комбинат.

Я хорошо помню ваши слова, Павел Емельянович. Ребята, сказали вы, это же так здорово, что мы начинаем строить на совершенно новом месте! Сейчас самое главное все продумать, все учесть, самое главное, вы говорили тогда, правильно начать стройку. И добавили: я вас уверяю, все беды строительства от того, что неумно, необдуманно начинают. Не конец — делу венец, сказали вы тогда, а начало. И еще крикнули громко, на весь лес: на-ча-ло! Вы говорили тогда: я клянусь вам — до тех пор, пока мы не проложим по всей площадке подземку, пока не сделаем все дороги, ни один объект, ни одна стена не будет начата!.. А полгода спустя — вы помните? Когда уже начали, когда уже все пошло не туда, но еще можно было исправить положение... вы помните? Мы сидели у вас дома до двух часов ночи. Договорились: черт с ними, с квартальными показателями, с прогрессивками,— надо решать главное: пуск! Клянусь тебе, Виктор Николаевич, сказали вы, что больше ни одного нового объекта начинать не будем! И я в очередной раз поверил: нет, все-таки Павел Емельянович — это Павел Емельянович! А утром телефонограмма: приступить к строительству нового объекта!.. Как будто и не было ночного разговора. Я позвонил: «Павел Емельянович, как же так?» — «Виктор Николаевич, дорогой мой, не волнуйтесь, надо с этим кварталом расправиться, а потом уже все будет по-другому». Но я вам тогда еще верил. Верил, что ничего страшного, как вы говорили, что все уладится, как вы говорили, что главное сейчас не портить отношения с главком, как вы говорили. Я верил — вы опытный человек, знаете, что делаете. Я думал: «не портить отношения с главком» — это ваша тактика, Павел Емельянович, а это оказалось вашей стратегией... Да, мне несколько обидно, что вы решили не назначать меня главным инженер-

ром. Но вы знаете, Павел Емельянович, мне больше обидно не за себя, а за вас. Вы сами предложили мне эту должность, вроде поддерживали мои идеи, мои планы перестройки работы треста... я даже верю, что вы тогда были искренни. Но стоило Борису Петровичу сказать «нет»—и вы пошли на попятную. Не потому, что вы Бориса Петровича цените и уважаете больше, чем меня. А потому, что Борис Петрович вписывается в вашу стратегию. Потому, что его знаменитая пословица «Я перед главком отчитываюсь за каждый квартал в отдельности, а не за всю жизнь сразу» — это в конечном счете и ваша пословица, Павел Емельянович!.. Вы сложный человек. Это правда. И это меня всегда подкупало. Но теперь я знаю: сложность — это не качество. Это всего лишь структура. Сложный может быть и хорошим и плохим... Вы лично виноваты, Павел Емельянович, в том, что мы тогда так начали стройку. И в том, что мы ее сейчас так заканчиваем!

Он кончил говорить, но не садился и в упор продолжал смотреть на Батарцева, ожидая ответа. Но Павел Емельянович молчал.

Тогда заговорил Соломахин.

Соломахин. Ну что же... Я думаю, все высказались — пора уже что-то решать. Давайте будем определяться. Я хочу предложить вашему вниманию проект решения, который одновременно является и моей точкой зрения по затронутым здесь очень серьезным вопросам. Значит, предлагается следующее постановление. Первое. Партийный комитет полностью одобряет принципиальные действия коммуниста товарища Потапова и возглавляемой им бригады. Второе. Партийный комитет обязывает управляющего трестом Батарцева ознакомить руководство главка с расчетами бригады Потапова и на основании этих расчетов поставить вопрос о ликвидации ранее внесенной в годовой план треста ничем не оправданной корректировки. Со всеми вытекающими отсюда последствиями...

Шатунов (*перебивает, горячо.*). Нельзя! Не нужно этого делать! Нельзя заниматься самоубийством!..

Соломахин (*спокойно*). Товарищи, я еще вот что должен отметить. Необоснованной корректировкой плана мы извратили само понятие социалистического соревнования. Какое же это соревнование — если оно зависит не от реального вклада коллектива, а от манипуляций с цифрами!? И это в то время, Борис Петрович, когда ЦК партии призывает нас внимательнейшим образом относиться к организации соревнования! Помнить, что это дело живое, творческое. Что формализм, а тем более искажение действительных результатов дискредитирует социалистическое соревнование в глазах людей! (*Помолчав, прежним тоном.*) Третий пункт. Партийный комитет предупреждает управляющего трестом Батарцева о принципиальной недопустимости некомплексного пуска комбината...

Шатунов (*не выдержав*). Значит, по-вашему, лучше сорвать вообще пуск?!

Соломахин. Я считаю, что лучше — для государства лучше! — сдать комбинат несколько позже, но зато в абсолютно качественном и законченном виде! Конечно, за срыв срока кто-то поплатится. Но это не может быть оправданием. Павел Емельянович здесь говорил — его заставили начать стройку не по-человечески. Не было одного, не было другого, не было третьего. А сейчас вы, Павел Емельянович, пробивая идею усеченного пуска, заставляете тем самым директора будущего комбината тоже начинать так, как начинали вы. У него тоже не будет одного, другого, третьего! И тоже будет руками разводить — я не виноват, объективные причины! А эти объективные причины не с неба падают. Они рождаются безответственностью. В данном случае, вашей личной безответственностью, Павел Емельянович!.. Зачем же, спрашивается, это делать? Во имя чего? Ведь этот комбинат наш не только теперь, когда мы его строим! После того, как мы его сдадим, он тоже будет нашим! И я себе не мыслю здесь, в стенах парткома, другого взгляда на эти вещи!

Он еще не окончил — резко прозвенел телефонный звонок.

Любаев поднял трубку, раздраженно крикнул:

— Идет партком!

И положил трубку.

Но телефон зазвонил снова.

Любаев. Ну, что такое? Я же сказал — идет партком!.. Что? Да, слушаю вас... Так... Так... Хорошо, передам.

И положил трубку. Многозначительно и выжидательно обвел всех глазами.

Мотрошилова (*нетерпеливо*). Ну?

Любаев. Товарищи, небольшое сообщение. (*У него вдруг вырвался короткий нервный смешок.*) Звонили из бухгалтерии. Вот только сейчас бригада Василия Трифоновича (*вежливый кивок в сторону Потапова*) получила премию!

Потапов (*растерянно*). Что?

Любаев. Ваша бригада получила премию.

И он развел руками.

Мотрошилова. Ох ты, господи...

Шатунов откровенно ухмыльнулся.

Кочнов (*Потапову, сочувственно*). Ничего не поделаешь. Жизнь свое берет.

Никто не смотрел на Потапова.

Но тут, словно очнувшись, вскочил Толя.

Толя. Подождите! Это неправда! Это все подстроено! (*Потапову.*) Вася, я сейчас, на мотоцикле, все уточню! (*Вдруг сообразив.*) Нет, я по телефону! (*Кидается к телефону.*) Але, але, мне бухгалтерию тридцать третьего управления! Срочно! Але! Бухгалтерия? Тридцать третьего управления? Из парткома говорят! Насчет бригады Потапова! Премия! Откуда известно, что они премию получили? Все? Нет, вы фамилии зачитайте! Да, слушаю... Голованов? (*Подпрыгнул от радости.*) Какой еще Голованов, у нас нет такого! (*Потапову.*) Я ж говорил, Вася! (*В трубку.*) Лучше я вам буду называть фамилии, а вы смотрите — получил или не получил! Шишов! Шишов Николай! (*Просияв.*) Не получил? (*Всем, победно.*) Колька Шишов не получил! (*В трубку.*) А Фроловский Валерий? Ага, не получил! А говорили — все... Матвеев Егор! (*Забеспокоившись.*) Нет, вы хорошо проверьте... И роспись его стоит? Ну, ладно... Самохвалова смотрите... (*Упавшим голосом.*) Тоже получил? Кириллов... Никитенко... Корольков Иван Иванович.., Тоже получил? Курочкин... Петров... (*Громко.*) Что все? (*Радостно.*) Это все, кто получил? Ну-ка проверьте еще раз!.. Так... Так... И все? Ну ладно, спасибо вам! (*Кладет трубку. Повернувшись к Потапову.*) Всего семь человек получили! А еще говорят — вся бригада! (*И внезапно, с отчаянием.*) Вот гады!

Потапов тяжело поднялся. Пока Толя звонил в бухгалтерию, он сидел неподвижно, с застывшим лицом, выложив на стол большие, судорожно сжатые кулаки. Теперь он встал. Хотел что-то сказать — и не мог. Повернулся и слепо пошел к двери.

Толя. Вася!

Он рванулся было следом, но Соломахин с силой положил ему руку на плечо.

Дверь за Потаповым захлопнулась.

Толя. Эх, черт! Это ребята, наверное, потому и звонили... хотели Васю предупредить...

Шатунов (*сухо*). Думаю, пора расходиться, товарищи. Хватит.

Соломахин. Партком продолжается, Борис Петрович! (*Встает. С нарастающей горячностью.*) Я считаю — оттого, что часть бригады получила премию,— для нас с вами ничего не изменилось! Я считаю — если мы сейчас не примем предложение Потапова, нас как партком надо гнать отсюда к чертовой матери! Мы умеем и любим подниматься на трибуну и говорить красивые слова о рабочем классе! Он у нас грамотный, и современный, и умный, и культурный, и настоящий хозяин своей стройки! А когда он сюда пришел, этот хозяин, к нам, когда он нам выложил все, что у него наболело, мы его не узнали! Сначала мы решили, что он рвач! Потом мы подумали, что он подставное лицо! А потом мы сказали — ты парень хороший, но, пожалуйста, забери назад свои тетрадочки! Они нам мешают! А вы знаете, Борис Петрович, почему эти семь человек получили сейчас премию? Потому что они не верят! Не верят, что Потапов чего-нибудь добьется, что можно что-нибудь изменить на этой стройке! Так неужели мы сейчас подтвердим это? Во имя чего мы так поступим? Во имя чего мы погу-

бим в людях самое важное — веру в то, что ты не пешка в жизни, что ты можешь что-то изменить, переиначить, сделать лучше? Мы члены Коммунистической партии Советского Союза, а не члены партии треста номер сто один. Такой партии нет! Мы работаем в этом тресте. Но работаем для страны, а не для славы, и к тому же ложной славы, треста нашего!.. Я ставлю на голосование предложение члена партии Потапова. Кто «за» — прошу поднять руку.

И он сам поднял руку.

Подняла руку Мотрошилова.

Поднял руку Фроловский.

Соломахин. Опустите. Кто против?

Против были Шатунов, Кочнов, Любаев.

Трое были «за», трое — «против». Не голосовал лишь Батарцев. Странное у него сейчас было лицо...

Соломахин. А вы, Павел Емельянович? Воздержались?

— Нет, отчего же,— встрепенувшись, сказал Батарцев.— Я — «за».

Он поднял руку и так подержал ее немного — один. Потом медленно опустил.

Соломахин. Большинством голосов предложение товарища Потапова принимается. Заседание партийного комитета считаю закрытым.

Вдруг стало заметно, что уже вечер, что темно за окнами и в комнате тоже темно.

Мотрошилова поднялась из-за стола, прошла к двери, щелкнула выключателем. Комнату залил яркий электрический свет.

Тогда и остальные члены парткома начали подниматься. Первым, подхватив портфель, стремительно вышел Черников — не оглядываясь и не прощаясь. Но в коридоре замедлил шаг, остановился — словно хотел подождать кого-то,— однако ждать не стал, пошагал дальше.

Следом, нахлобучив свою шляпу, вышел Зюбин.

Мотрошилова, улыбаясь каким-то мыслям, переобувалась в углу комнаты, долго заворачивала туфли в газету.

Вышли Фроловский, Шатунов, Любаев, Батарцев...

За опустевшим столом сидели только двое — Соломахин и Толя. Толя старательно записывал на листке бумаги, Соломахин неторопливо диктовал:

— ...Обсудив сообщение бригадира комплексной бригады СУ-33 коммуниста товарища Потапова, партийный комитет постановляет. Первое. Полностью одобрить принципиальные действия коммуниста товарища Потапова...

Он еще продолжал диктовать, а на экране — ночная стройка, гудящая механизмами, ворочающаяся, работающая.

Задумчиво, в расстегнутом плаще, медленно идет через стройку Батарцев.

И спокойный голос диктующего Соломахина за кадром:

— Четвертое. На ближайшем открытом партийном собрании треста обсудить...

Фильмография

Киностудия «Ленфильм» (СССР) и «Тимфильм» (Норвегия)

«Под каменным небом», 9 ч.
Авторы сценария Сигбьерн Хельмебакк, Юрий Нагибин. Режиссеры-постановщики Кнут Андерсен, Игорь Масленников. Главный оператор Владимир Васильев. Главный художник Исаак Каплан. Композитор Владимир Дашкевич. Звукооператор Ася Зверева.
В ролях: Арне Ли, Евгений Леонов, Веслемей Хаслунд, Николай Бурляев, Бернхард Рамстад, Олег Янковский, Коре Таннвик, Анатолий Солоницын, Дан Фоссе, Николай Гринько, Федор Одиноков, Николай Сергиенко, Виктор Ильичев, Аркадий Пышняк, Елена Соловей, А. Захаров, П. Первушин, И. Добряков, Д. Дессонов, Ж. Сухопольская, П. Кашлаков, В. Морозов, Аня Масленникова, Филипп Янковский.

Киностудия «Узбекфильм», при участии «Ленфильма»

«Главный день», 9 ч.
Авторы сценария У. Умарбеков, И. Хамраев.
Режиссер-постановщик И. Хамраев. Главный оператор Н. Жилин. Главный художник В. Синиченко. Композитор М. Камилов. Звукооператор Е. Шацкий.
В главных ролях: Ю. Кузьменков, Д. Омаев, А. Зубкович, Р. Адашев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Ласточки прилетают весной», 8 ч.
Авторы сценария М. Кариев, Х. Ахмар.
Режиссер-постановщик Х. Ахмар. Операторы-постановщики А. Панн, М. Подругский. Главный художник В. Добрин. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Г. Сенчило.
В главных ролях: И. Ахмар, З. Реджаметов, Б. Кариев, П. Исламова, А. Бакиров, Б. Кадыкеева, Н. Жантурин, Г. Гулямова.

Киностудия «Казахфильм»

«Эй вы, ковбои!», 7 ч.
Автор сценария А. Негго.
Режиссер-постановщик А. Карсакбаев. Главный оператор И. Вовнянко. Главный художник В. Тихоненко. Композитор Н. Тлендиев. Звукооператоры Л. Додонова, Ж. Мухамедханов.
В главных ролях: Ч. Берсугурова, К. Байсеитов, А. Нурбеков, М. Куланбаев, Б. Шарденов, Е. Кунжебаев, А. Шарденов, М. Ботабаев, А. Байсеитов, А. Сейтказин.

Киностудия «Туркменфильм»

«Когда женщина оседлает коня», 9 ч.
Автор сценария Х. Нарлиев, при участии М. Аймедовой.
Режиссер-постановщик Х. Нарлиев. Главный оператор Х. Трандафилов. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператоры Б. Чарыев, С. Молланиязов.
В главных ролях: М. Аймедова, Х. Овезгеленов, А. Краснопольский, Х. Б. Нарлиев, Б. Аннанов, А. Барамбердыев, Х. Муллык, П. Атаев, Х. Д. Нарлиев.

Зарубежные фильмы

«Большая скука», 7 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Богомил Райнов. Режиссер Методий Андонов. Оператор Димо Коларов. Художник Елена Демянова. Композитор Димитр Вылчев.
В ролях: Антон Горчев, Коста Цонев, Цветана Манева, Елена Райнова, Николай Бинев, Илия Добрев, Бончо Урумов, Климент Денчев, Марин Янев, Добромир Манев.

«Игрек-17», 9 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Авторы сценария Иван Охридский, Асен Георгиев.
Режиссер Вили Цанков. Оператор Венец Димитров. Художник Ирина Маричкова. Композитор Ангел Михайлов.
В ролях: Иван Кондов, Йозеф Блага, Доротея Тончева, Ананий Явашев, Явор Милушев, Георгий Георгиев-Гец, Богомил Симеонов, Тодор Несторов, Иван Джамбазов.

«Орлиные перья» («Чином Палко», по оперетте Ференца Фаркаша и Андраша Декань), 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Иштван Бекефи. Режиссер Мартон Келети. Оператор Ференц Сечени. Композитор Ференц Фаркаш.
В ролях: Петер Хусти, Габор Надь, Петер Бенке, Габор Агарди, Агнеш Шойом, Петер Хауманн, Илдико Хювешвелди, Мари Семеш, Ида Тураи, Ласло Маркуш, Маргит Ладомерски.

«Из жизни одного бездельника», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Вера и Клаус Кюхенмайстер. Режиссер Селино Бляйвас. Оператор Гюнтер Йойте. Художник Хейке Бауэрсфельд. Композитор Райнер Хорниг.
В ролях: Дин Рид, Анна Дзядык, Ханнелоре Эльснер, Моника Войтович, Хеннес Фишер, Вальтер Лендрих, Герри Вольф, Арно Вишневский.

«Эоломея», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Ангел Вагенштайн. Режиссер Герман Шохе. Оператор Гюнтер Йойте. Художники Эрик Крюльке, Вернер Писке. Композитор Гюнтер Фишер.
В ролях: Кокс Хаббема, Иван Андонов, Рольф Хоппе, Всеволод Санаев, Петр Слабаков, Вольфганг Греезе, Хольгер Малих, Бенжамен Бессон, Эвелин Опочински, Юстус Фриче.

«Дорога на родную землю» («На пути к матери»), 9 ч.
Производство студии художественных фильмов (ДРВ).
Автор сценария Бань Тяу, Буй Динь Хак. Режиссер Буй Динь Хак. Оператор Лыу Суан Тхы. Художники Фам Куан Винь, Дань Кю Кюен. Композитор Дам Линь.
В ролях: Чук Куинь, Лам Той, Тхе Ань, Хо Чьюнь, Минь Дык, Ха Чонь.

«17-я параллель», 1-я серия («Родная земля») — 8 ч.; 2-я серия («Дни и ночи») — 8 ч.
Производство Вьетнамской студии художественных фильмов (ДРВ).
Авторы сценария Хоан Тык Ти, Хай Нинь. Режиссер Хай Нинь. Оператор Нгуен Суан Тянь. Художник Нгуен Чин Тхай. Композитор Хоан Ван.
В ролях: Ча Жанг, Лам Той, Доан Зунг, Нгуен Тхи Нгует, Хо Тхай, Зыон Ба Лок, Дао Монь Лонг, Лай Фу Кыонг, Фи Нга, Мань Линь, Зыонг Хунг, Тху Винь, Ван Фык, Чунь Тынь, Туэ Минь.

«Как это случилось» («Необыкновенное озеро»), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Призма» (Польша).
Авторы сценария Кристина Сесицка, Ян Батори. Режиссер Ян Батори. Оператор Мечислав Ягода. Художник Здзислав Келановский. Композитор Ванда Варска.
В ролях: Барбара Хоровьянка, Станислав Зачик, Мария Ковалик, Мирослав Конаровский, Ромуальд Джазга, Алиция Павлицка.

«Коперник», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша) и киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Ежи Брошкевич, Здислав Скворонський.
Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художник Ежи Скшепиньский. Композитор Ежи Максимюк.
В ролях: Анджей Копичиньский, Барбара Вжесиньска, Чеслав Воллейко, Анджей Антковяк, Клаус-Питер Тиле, Хенрик Буколовский, Ханьо Хассе, Хенрик Боровский, Ядвига Хойнацка, Александр Фогель, Леон Немчик.

«Каменная свадьба» (по произведениям Йона Агарбичану «Фефеляга» и «На одной свадьбе»), 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария и режиссеры Мирча Верою, Дан Пита. Оператор Иосиф Демиан. Художники Раду Борузеску, Хульмут Стюрмен. Композиторы Дорин Ливиу, Захария и Дан Андрей.
В ролях: Леопольдина Бэлэнцца, Урсула Нусбахер, Элиза Петракеску, Нина Донича, Адриан Джорджеску.

«Об одном виде счастья», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Константин Кириць, Андрей Блайер.
Режиссер Михай Константинеску. Операторы Григоре Ионеску, Штефан Хорват. Художник Василе Ротару. Композитор Темистокле Попа.
В ролях: Овидиу-Юлиу Молдован, Ион Карамитру, Тамара Крецулеску, Ернест Мафтей, Коля Рэуту, Джордже Оанча, Михай Паладеску.

«Провал «голубой змеи» (по роману Петре Лускалова «Волчий остров»), 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Джета Дойна Тарнавски, Петре Лускалов.
Режиссер Георге Наги. Оператор Платон Дан. Художник Гуцэ Штирбу. Композитор Думитру Капояну.
В ролях: Хория Зугрэвеску, Габриел Наку, Эманоил Петруц, Георге Наги, Анелизе Дан, Амза Пеля, Лазэр Врабие, Ион Маринеску, Мирча Ангелеску.

«Веселая экскурсия», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Детл, Олдржих Липский. Режиссер Олдржих Липский. Оператор Владимир Новотный. Композитор Властимил Гала.
В ролях: Любомир Липский, Ян Скопечек, Ладислав Троян, Стелла Зазворкова, Властимил Бродский, Каролина Слунечкова, Ян Либичек, Здена Гадрбольцова, Ярослав Моучка.

«До неба далеко», 9 ч.
Производство студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).
Авторы сценария Ян Йонаш, Штефан Сокол. Режиссер Ян Лацко. Оператор Тибор Биат. Композитор Йозеф Маловец.
В ролях: Иван Райняк, Юлиус Пантик, Квета Лукошикова-Михалцова, Вера Стрнискова, Владо Дурдик, Марта Рашлова.

«Секрет племени Бороро» (Операция «Бороро»), 10 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Драгослав Маковичка, Отакар Фука, Ирена Драгоновска. Режиссер Отакар Фука. Оператор Йозеф Гануш. Композитор Петр Хапка.
В ролях: Божидара Турзонова, Сватоплук Матиаш, Властимил Бродский, Зита Кабатова, Отакар Броусек, Антонин Бртоун.

«Три орешка для Золушки» (по мотивам сказки Божены Немцовой), 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия) и ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Богумила Зеленкова, Вацлав Ворличек.
Режиссер Вацлав Ворличек. Оператор Йозеф Иллик. Художник Олин Босак. Композитор Карел Свобода.
В ролях: Либуше Шафранкова, Павел Травничек, Карола Браунбок, Рольф Хоппе, Карин Леш, Даниела Главачова, Ян Либичек, Витезслав Яндак, Ярослав Дрбоглав, Владимир Меншик.

«Трое невинных», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария и режиссер Йозеф Мах. Оператор Йозеф Павек. Художник Ян Зазворка. Композитор Зденек Лишка.
В ролях: Иржи Совак, Мария Драгокоупилова, Либуше Швормова, Катержина Бурианова, Йозеф Бек, Йозеф Блага, Ян Либичек, Франтишек Филиповский, Отто Лацкович.

«Назови пароль!» («На горе растет зеленый бор»), 9 ч.
Производство «Ядран-фильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк. Оператор Франьо Водопивец. Художник Владимир Тадей.
В ролях: Борис Дворник, Ивица Видович, Велько Милоевич, Мато Ергович, Илия Ивезич, Коле Ангеловски, Борис Бузанчич, Звонко Лепетич.

«Зов предков» (по повести Джека Лондона), 9 ч.
Производство «Массфилмз» (Англия).
Авторы сценария Питер Уэлбек, Уин Уэллс, Питер Йелдхем.
Режиссер Кен Аннакин. Оператор Джон Кабрера. Художник Кнут Сольберг. Композитор Карло Рустикелли.
В ролях: Чарлтон Хестон, Мишель Мерсье, Реймунд Хармсторф, Джордж Истмен, Хуан Луис Галлиардо, Санчо Грачиа, Мария Ром, Фрейдхейм Леман, Хорсит Хенк.

«Слоненок цвета мечты», 8 ч.
Производство «Синематографика Курбек» (Аргентина).
Автор сценария Х. М. Беккар.
Режиссер Дерлис М. Беккаглиа.
Оператор Игнасио Соуто.
Композитор Марио Марсан.
В ролях: Пабло Луис Кодевилья, Убальдо Мартинес, Сильвиа Мерес, Андрес Персивале, Мария Эухенна, Мариа Лаура, Мариа Эмилиа.

«Свадьба по доверенности» (по повести Мохаммеда Османа), 9 ч.
Производство компании «Магда-фильм» (АРЕ).
Автор сценария Мохаммед Осман.
Режиссер Атэф Салем. Оператор Абдель Азиз Фахми. Художник Анбон Бозилиус. Композитор Али Исмаил.
В ролях: Амаль Магда, Игаб Нафии, Абдель Муним.

«Берегись Зузу», 1-я серия — 7 ч.; ; 2-я серия — 7 ч.
Производство кинокомпаний «Ас-Сабах», «Афлям-Аль-Хуррийа» (АРЕ).
Авторы сценария Мохаммед Осман, Салах Гахин. Режиссер Хасан Аль-Имам. Оператор Абдель Халим Наср. Художник Магер Абдель Нур. Композиторы Шаабан Абу Саад, Таха Наги, Фуад Загири.
В ролях: Суад Хусни, Хусейн Фахми, Тахийа Кариока.

О присуждении Государственных премий Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко

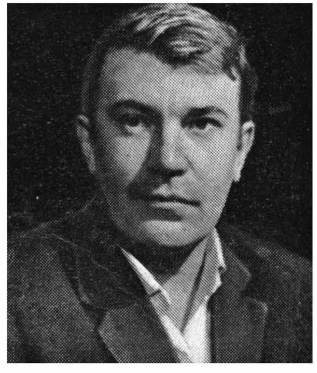
Постановление Центрального Комитета Компартии Украины и Совета Министров Украинской ССР

Центральный Комитет Компартии Украины и Совет Министров Украинской ССР, рассмотрев представление Комитета по Государственным премиям Украинской ССР имени Т.Г. Шевченко в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров УССР, постановляют:
присудить Государственные премии 1975 года:

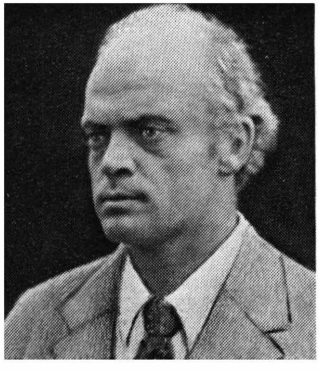
В области кинематографии

Беляев В. Л.

Беляеву Владимиру Павловичу — автору сценария, **Исакову Валерию Трофимовичу** — режиссеру-постановщику, **Дворжецкому Владиславу Вацлавовичу**—исполнителю роли Ярослава Гайдая, **Заклунной Валерии Гавриловне** — исполнительнице роли Стефы — за художественный фильм «До последней минуты».



Исаков В. Т.



Дворжецкий В. В.

Заклунная В. Г.

7 1975

«Навстречу IX Московскому...» Под этой рубрикой публикуются статьи М. Александрова (генерального директора Девятого Международного кинофестиваля в Москве), кинорежиссера Ш. Аббасова, кинокритиков Р. Соболева и Р. Юренева;

в разделе «Современность и экран» печатается статья В. Ишимова, посвященная проблемам развития эстонского кино;

публикуются рецензии Т. Иенсен, В. Соловьева, Н. Зархи на фильмы «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Не болит голова у дятла», «Страницы жизни»;

раздел «Традиции, уходящие в завтра» составляет подборка материалов, объединенных заголовком «Чапаев продолжается», в которой кинематографисты разных поколений А. Зархи, Т. Левчук, С. Фрейлих и Н. Губенко размышляют о непреходящем значении фильма «Чапаев», печатается запись беседы С. Васильева со студентами ВГИКа;

раздел «Теория и история» представлен статьей К. Разлогова, продолжающей обсуждение актуальных методологических проблем киноведения;

статьей А. Егорова об операторском мастерстве журнал открывает новую рубрику «Лаборатория»;

печатается рецензия Н. Лордкипанидзе на книгу К. Щербакова «Обретение мужества»;

в разделе «За рубежом» помещены окончание статьи Г. Богемского «Боевые рубежи итальянского кино» и статья Л. Козлова о буржуазных фальсификаторах теоретического и художественного наследия Эйзенштейна;

в номере публикуется сценарий К. Симонова «Шел солдат...»

и другие материалы.

Индекс 70402